





Madame G. DEBILLEMONT-CHARDON

* * *

LA MINIATURE SUR IVOIRE



ESSAI HISTORIQUE ET TRAITÉ PRATIQUE

PRÉFACE DE M. LÉONCE BÉNÉDITE

Conservateur du Musée du Luxembourg

LA MINIATURE

SUR IVOIRE

Madame G. DEBILLEMONT-CHARDON



LA MINIATURE
SUR IVOIRE

Essai Historique et Traité Pratique

Préface de M. LÉONCE BÉNÉDITE
Conservateur du Musée du Luxembourg

Ouvrage illustré de 16 planches hors texte en phototypie



PARIS
Librairie RENOUARD — H. LAURENS, Editeur
6, rue de Tournon, 6

PRÉFACE

La miniature est un art précieux. Ce lieu commun menaçait, pourtant, de devenir un paradoxe. Rien n'était plus navrant, en effet, il y a peu d'années, que de considérer l'exposition des miniatures dans nos Salons. Ce n'étaient que malheureux barbouillages de jeunes demoiselles aspirant au beau nom d'artistes, mais qui se contentaient, par la protection de quelque maître, d'être inscrites au catalogue et de retirer leur carte d'entrée. Reléguée dédaigneusement sur les balcons intérieurs, la section des miniatures n'attirait guère les visiteurs qui, de loin, fuyaient ce désert rébarbatif où il leur eût fallu un certain effort pour découvrir, rares et fraîches oasis, les quelques cadres qui assuraient le maintien des bonnes traditions et tenaient l'avenir en réserve. Comme le dit si bien Mme Debillemont-Chardon, une des artistes qui ont le plus fait, soit par leurs enseignements, soit par leurs œuvres, pour la renaissance de cet art, la miniature était tombée « dans le domaine de l'art d'agrément à l'usage des jeunes filles à marier ; on faisait de la miniature entre une leçon de chant et une leçon d'ouvrages manuels ».

La cause de cette décadence, Mme Debillemont-Chardon la dénonce très judicieusement. Elle est la même qui a bouleversé l'existence et compromis le sort des arts graphiques : c'est la découverte de la photographie. Le daguerréotype et la carte-album ont fait d'abord concurrence à la miniature, concurrence terrible, car elle mettait à la portée de toutes les bourses, et par douzaines, une image qui se recommandait d'une exactitude toute scientifique. Mais le plus mauvais tour que la photographie a joué à la miniature, ç'a été, comme pour la gravure ou la lithographie, l'appui qu'elle a été censée leur donner. On n'a plus redouté la concurrence de ce procédé mécanique, on a cru l'asservir en s'en servant. La plupart des miniatures n'ont plus été que des peinturlurages pénibles de photographies. D'habiles industriels ne transportaient-ils point leurs images directement sur l'ivoire ou sur la porcelaine ?

De là double sujet de discrédit pour un art naturellement si charmant, qui avait joui d'une si grande faveur dans le passé et qui est de souche essentiellement française.

Mais du mal devait sortir le remède. La photographie perdit peu à peu son prestige exclusif. Des esprits plus délicats revinrent de sa prétendue exactitude. Ils se rendirent compte qu'elle se trompe aussi grossièrement qu'un œil humain et que, de plus, elle n'a pas la même vision que nous, puisqu'elle ne perçoit les formes que par un œil unique : l'objectif. On se lassa de sa monotonie, de ses poses surprises et figées; on constata combien ses mirages

étaient fugaces, en voyant dans leurs cadres ces images, décolorées par la lumière, se faner lamentablement en prenant des airs de spectres falots. La miniature jouit alors d'un petit retour d'intérêt. La mode s'en mêla peut-être, avec l'engouement pour les gravures en couleurs anglaises, pour le bibelot du XVIIIe siècle : tabatières et boîtes à bonbons, et les prix un peu fous qu'on payait les œuvres de Hall, d'Augustin ou de Dumont. Enfin, et surtout, la vaillance et le goût de quelques excellents artistes, qui ne désespérèrent jamais de leur art, contribuèrent, à leur tour, à ramener le public plus affiné à la miniature, tandis que, suivant l'éternelle loi économique, la consommation faisant naître la production, jaillissaient de toutes parts des miniaturistes.

Mme Debillemont-Chardon a sa grande part de complicité dans ce mouvement de résurrection. Car si ses œuvres, vives, fraîches, alertes, spirituellement touchées, en apparence improvisées, alors qu'elles sont soutenues par de solides dessous, sont de celles qui ont maintenu la réputation de la miniature française dans la période de marasme qu'elle a traversée, si ces plaisants et vivants portraits ont servi d'excellents exemples aux nouvelles venues, attirées par l'éclat de ce petit renouveau, c'est à son enseignement que se sont formées la plupart des jeunes artistes qui y ont le plus activement coopéré.

Ces leçons prodiguées avec tant de bonne grâce bienveillante et de jugement avisé, Mme Debillemont-Chardon

a eu l'heureuse idée de les fixer. Le petit traité qu'on va lire a dû être écrit avec son pinceau « dans la goutte d'eau », tant il est plein d'aimable et fin bon sens, de conseils prudents et sûrs, d'aperçus ingénieux et d'observations subtiles et justes, le tout tracé sans effort, comme au cours d'une causerie animée, devant le pupitre de travail, avant l'arrivée ou après le départ du modèle.

Avant de passer à la leçon, Mme Debillemont-Chardon propose les grands exemples. Comme le vieux Ruy Gomez, mais avec un ton, certes, moins solennel, elle présente les plus illustres aïeux. Ce petit résumé de l'histoire de la miniature en France et en Angleterre est enlevé brillamment avec un tour vif et personnel et des jugements nets et parfaitement fondés. Elle connaît ses maîtres mieux qu'un critique ou un historien; c'est un professionnel qui a analysé toutes leurs techniques.

La seconde partie lui revient en propre. C'est le fruit de son expérience. Avec bonne humeur, sans façon et sans mystère, l'auteur vous introduit dans les arcanes de son art, elle vous dévoile ses menues recettes, ses tours de main, toutes ces petites habiletés que le temps et l'observation ont acquises à l'artiste et que, d'habitude, il dissimule jalousement. Mais elle ne se fait pas d'illusions sur la valeur de cette marchandise. Elle a ses principes, tout comme M. Ingres, bien qu'ils soient exprimés avec un air moins bougon. Et ils sont parfaits, ces principes, car ce sont les principes essentiels de tout art et non pas seulement de la

miniature. Pour ce qui est du métier propre à son travail, elle les résume en trois axiomes : dessiner avec le plus grand soin ; ébaucher avec puissance ; modeler avec légèreté. Mais en sus de ces paroles fatidiques que les miniaturistes feront bien d'inscrire en lettres d'or sur la porte de leur atelier, M[me] *Debillemont-Chardon fait à ses élèves présentes et futures d'utiles recommandations, qui pourraient s'adresser à toute la jeunesse. Elle leur spécifie qu'il faut se défier au plus haut point « des professeurs qui disent aux commençants : Faites* artiste ». *C'est qu'elle sait bien que, dans les nouvelles générations, tout le monde, plus ou moins, est né avec du génie. Mais elle leur répète le mot de Buffon : que le génie est une longue patience. Et ce petit art précieux de la miniature, où le moindre coup de pinceau imprudent défait tout ce qui a été fait, est celui qui en exige le plus. Elle déclare nettement qu'il ne faut aborder l'ivoire que lorsqu'on est déjà complètement préparé par une forte éducation préliminaire. Elle n'a pas osé écrire que le dessin c'est la probité de la miniature. Mais nous nous autorisons de M. Ingres pour le dire à sa place. Et elle numérote les valeurs, comme faisait Corot ! Et, cependant, elle ne craint pas d'engager vivement ses élèves à regarder au Louvre, non pas pour imiter la manière des maîtres, mais pour leur demander comment ils ont vu les spectacles de la vie, et elle les pousse surtout à voir par elles-mêmes au dehors, à observer les lois des phénomènes lumineux et atmosphériques.*

On ne saurait mieux conseiller des élèves, puisque ce sont des conseils qui sont toujours bons pour les maîtres. Mme Debillemont-Chardon termine par quelques observations d'une indulgente psychologie à l'égard des modèles habituels du miniaturiste : l'enfant et la femme. Ils rappellent par leur ton enjoué et leur à-propos ceux que Mme Vigée-Lebrun donne avec tant de perspicacité à sa nièce, Mme Tripier-Lefranc. C'est que, femme ou enfant, c'est un petit monde réfractaire à la pose, difficile à saisir et qu'il faut séduire, les uns par des contes et des papillotes, les autres par de discrètes flatteries.

Ce petit bréviaire du miniaturiste arrive juste en son temps. Dans son résumé historique, Mme Debillemont-Chardon s'arrête, pour la France, à Mme Herbelin, à Camino et à Mme de Villeneuve. C'étaient, avec Mme Parmentier-Morin, avec Mme Hortense-Richard, avec Mlle Baily, avec M. Paillet, et avec Mme Debillemont-Chardon elle-même, les classiques de la miniature, ceux à qui elle doit d'avoir traversé, intacte, les mauvais jours.

Le catalogue du Luxembourg, qui ne comprenait jadis que trois de ces premiers noms, qui s'est ensuite flatté d'inscrire les autres, a, depuis, ouvert ses pages à quelques réputations plus jeunes. La petite section, encore modeste, mais choisie, comprend déjà une vingtaine de charmants petits cadres. Et le public les considère avec intérêt; les maris rêvent pour leurs femmes et les mamans pour leurs enfants cette image menue, fraîche et vive comme la nature,

qui ne connaît pas les rancissements de l'huile et la rousseur mélancolique des vernis, que l'on tient tout entière sous l'œil et qui a la grâce et le précieux d'un bijou.

Le livre de Mme Debillemont-Chardon contribuera, avec un vrai désintéressement, à en accroître le nombre. La savante et brillante artiste a trouvé autant de joies dans son enseignement que dans son art. Elle ne s'est pas égoïstement retirée dans ses succès. Au lieu de clôturer d'un mur son petit bois de lauriers, elle l'a ouvert à tout le monde. Elle s'était attiré l'estime et les sympathies du public, elle a droit, pour le présent et pour l'avenir, à la gratitude des miniaturistes.

LÉONCE BÉNÉDITE.



LA PETITE FILLE AUX RAISINS.

(Salon de 1898.)

HÉLIOTYPIE - HÉLIOCHROMIE
FORTIER et MAROTTE
35, Rue de Jussieu, Paris


G. Debillemont-Chardon

Première Partie

ESSAI HISTORIQUE

CHAPITRE PREMIER

DES ORIGINES DE LA MINIATURE SUR IVOIRE

Avant de donner au lecteur ce traité pratique de la miniature sur ivoire, je voudrais dire quelques mots de ses origines, de son passé et conter brièvement son histoire. Je dis : brièvement, parce que je n'ai pas l'intention d'écrire le livre complet que cette histoire mériterait. Je désire seulement indiquer comment et à quelle époque est née la miniature sur ivoire, quels ont été ses plus brillants représentants, quelle fut son époque glorieuse, comment, insensiblement, elle s'achemina vers sa décadence, quelle fut la cause de celle-ci et enfin quelles sont les raisons actuelles de croire à sa renaissance.

Pour retrouver l'origine de la miniature, il faut s'attacher à l'étymologie du mot lui-même et remonter à l'époque lointaine, même antérieure au moyen âge, où les moines calligraphes employaient le minium pour colorer les lettres majuscules et les en-têtes de chapitres de leurs copies manuscrites.

Tels furent les humbles commencements de l'enluminure qui, partie de la pure calligraphie, devait aboutir, vers le XVIe siècle, au portrait-miniature proprement dit.

Peu à peu, au cours des âges successifs, le moine calli-

graphe élargit ses visées artistiques à mesure que se développait son habileté technique. Devenu enlumineur, il orne de dessins coloriés les marges de son vélin et se sert des lettres initiales comme de thèmes et de prétextes à la décoration la plus variée. Dessins d'ornement, architecture, fleurs, fruits, animaux, personnages, il emploie tous les motifs décoratifs avec plus de raideur symbolique que de véritable sens du réel et de la vie.

Ce n'est que vers le milieu du xɪᴠ[e] siècle que l'art de l'enluminure, exercé jusqu'alors exclusivement par les moines et réservé aux sujets religieux, franchit les portes des monastères et se sécularise aux mains des laïques.

L'inspiration se renouvelle et se rajeunit au contact du réel ; l'artiste, curieux observateur de la vie ambiante, reproduit dans ses illustrations les spectacles qu'il a sous les yeux : scènes de la vie privée ou publique, costumes, etc.

L'art du peintre, grâce à l'étude et à l'observation de la nature, à la découverte des lois de la perspective, à la science commençante du clair-obscur, fait peu à peu d'immenses progrès ; aussi la représentation du personnage humain prend-elle de plus en plus la place dominatrice et atteint-elle, soit dans des figures isolées, soit dans des scènes à nombreux personnages, une étonnante perfection.

Parmi tous les admirables artistes de cette belle période, nommons le grand maître de tous : Jean Fouquet (1415-1480). Il fut un grand peintre en petit. Choix et distinction de la couleur, délicatesse et fermeté du dessin, science de la composition, il posséda toutes les qualités qui font les grands artistes.

L'invention de l'imprimerie, qui se produisit vers 1454, devait porter aux enlumineurs-miniaturistes un coup funeste et les priver peu à peu de leurs moyens d'existence. Ils se créèrent alors, dans la gravure sur bois, qui prit à cette date un grand développement, un important débouché ; mais ils trouvèrent surtout dans la représentation peinte de leurs contemporains, dans le portrait-miniature proprement dit, un emploi plus propice à leurs talents. Il y eut, au XVIe siècle, un véritable engouement pour le portrait en petit soit à l'huile, soit à l'aquarelle, soit au crayon. Citons François Clouet, dit Johannet ou Jeannet, comme le plus illustre représentant en France de cette époque.

Le XVIIe siècle ne vit diminuer en rien la vogue du petit portrait ; bien au contraire. C'est l'époque où Petitot (1607-1691), perfectionnant ou plutôt renouvelant les procédés techniques de la peinture sur émail, exécute, tant en Angleterre qu'en France, cette admirable suite de portraits qui ont illustré à jamais son nom et crée cette belle école de peintres-portraitistes sur émail qui nous a laissé tant d'œuvres remarquables. Cependant les miniaturistes continuaient à peindre toujours sur vélin ou sur papier, et il faut attendre le commencement du XVIIIe siècle pour constater les premiers emplois de l'ivoire.

Vous le voyez, je me hâte et me contente d'effleurer les sommets pour arriver de suite à l'objet propre de cette étude : la miniature sur ivoire.

CHAPITRE II

ÉCOLE FRANÇAISE

C'est donc au commencement du XVIIIe siècle seulement que la miniature sur ivoire fait sa première apparition, et c'est à une femme que revient l'honneur de se faire apprécier, la première en France, dans ce nouveau genre de portraits, la Rosalba Carriera, née à Venise (1675-1757).

En 1720, elle vint à Paris où elle excita un tel enthousiasme que l'Académie de Peinture lui fit l'honneur de la recevoir au nombre de ses membres. Elle n'y fit qu'un court séjour d'une année environ et retourna en Italie. En 1746, elle eut le malheur de perdre la vue.

En outre de nombreux pastels, elle peignit une assez grande quantité de miniatures, dont certaines ne manquent ni de finesse, ni de distinction. Comme dans ses pastels, le dessin en est élégant, parfois un peu mièvre, le coloris doux et délicat. Je connais d'elle un portrait où elle se représente coiffée sans beaucoup de goût et peu agréable de visage ; cette miniature dénote, de la part de l'artiste et de la femme, une curieuse sincérité.

Après elle viennent un certain nombre de peintres-miniaturistes, dont les œuvres, honorables mais sans supériorité, sont rarement signées. Elles montrent plus de patience que de liberté dans l'exécution, et il faut arriver au milieu du règne

de Louis XV pour voir surgir les grands miniaturistes vraiment personnels.

Ce fut alors une admirable période de soixante-quinze ans environ, pendant laquelle la miniature sur ivoire fut tellement à la mode que les rois l'employaient comme présent diplomatique et offraient leurs portraits enrichis de diamants aux souverains et aux ambassadeurs étrangers, et que la haute société en ornait les boîtes à tabac, bonbonnières, bijoux, etc.

Citons en premier lieu Drouais le père (1699-1767). Il exécuta un grand nombre de portraits et notamment ceux de Boucher et de Buffon (1761) et aussi celui du marquis de Beauharnais, le père de Joséphine, depuis impératrice des Français (1765). Ses œuvres, d'un travail serré et consciencieux, étaient peintes tantôt sur ivoire et tantôt sur papier-carton.

Ducreux (Joseph) (1737-1802) illustra, le premier, l'école de Nancy qui compta plus tard Dumont, Augustin, Isabey, etc. Élève de La Tour, ami de Greuze, il fut à bonne école pour se créer un talent sérieux. Comme presque tous les miniaturistes de cette époque, il peignait aussi à l'huile et était fort habile dans la partie. Ce fut le premier peintre de la reine Marie-Antoinette. Les quelques miniatures qui nous restent de lui sont fort belles.

Faut-il classer Fragonard (1732-1806) parmi les peintres-miniaturistes? Oui et non, car si notre art ne fut, pour cet admirable peintre, qu'un délassement, qu'une fantaisie, ses miniatures, à peine poussées plus loin qu'une ébauche, sont presque toutes de petits chefs-d'œuvre; elles ont la limpidité

d'une aquarelle que quelques touches de gouache rehaussent. Que d'esprit et de verve dans l'exécution ! Quelle fraîcheur et quel éclat dans le coloris ! Quelle liberté dans la touche! Le premier, il sut se dégager de la manière étroite et sèche dont ses prédécesseurs étaient encore esclaves. Il se servit de l'ivoire en artiste qui tient à garder précieusement la beauté de la matière et craint de la couvrir de trop de gouache. La goutte irisée de tons puissants et doux tombait de son pinceau en touches habiles et sûres, et, sans fatiguer par un pointillé pénible ses visages, il savait leur donner un relief et un modelé délicieux. Ses miniatures furent-elles des portraits? J'en doute. Trop fantaisiste pour astreindre son pinceau aux patientes recherches du visage humain, j'imagine que la ressemblance devait être parfois absolue et parfois totalement absente, mais que cette question entrait pour quantité négligeable dans son idéal artistique.

Telles qu'elles sont, les miniatures qui nous sont restées de Fragonard sont d'exquises œuvres d'art, mais qui ne pouvaient faire école, car elles restent trop fantaisistes. Émanant d'un tempérament de peintre unique à son époque, elles sont marquées au coin d'une originalité qui les rend précieuses aux collectionneurs et d'une leçon toujours nouvelle aux miniaturistes modernes.

Un autre artiste dont la vogue fut considérable nous prouve qu'en art le bien peut revêtir des aspect différents. Je veux parler de Siccardi (Luc) (1746-1825). Tout à l'opposé de Fragonard, il procédait par une exécution extrêmement finie et précise; son dessin, à la fois léger et sûr, donne à ses œuvres une rare valeur. Miniaturiste attitré de la Cour, il peignit

sur un nombre incalculable de boîtes les portraits du roi et de la reine Marie-Antoinette. Ces boîtes, destinées pour la plupart à être offertes aux souverains étrangers, étaient en or, fort riches et ciselées par Solle; plusieurs font actuellement partie de collections particulières. Sa manière, parfois un peu sèche, présente tant de délicatesse dans l'exécution des visages et un emploi si habile de la gouache que ce léger défaut se fait vite oublier. Ses vêtements, surtout quand il peint les blancs, sont charmants. Siccardi reste incontestablement un des meilleurs peintres de son temps.

En cette seconde partie du XVIIIe siècle, contrairement à notre époque, les hommes semblent à peu près seuls exercer l'art délicat de la miniature.

On cite les noms de Mlle Brison qui exécuta, pour les Menus-Plaisirs, au prix de 200 livres, de nombreux portraits du roi Louis XV; de Mme Boucher, qu'il ne faut pas confondre avec la femme du peintre. Elle peignit surtout pour des dessus de boîtes de nombreux pastiches d'après son homonyme.

Pourtant, voici une femme, Mme Labille-Guiard (1749-1803), qui égale ses contemporains par son talent et par sa situation acquise. Elle fut peintre de Mesdames, tantes de Louis XVI. Peu de miniatures nous restent d'elle, mais elles sont très belles. Elle fit une excellente élève dans Mlle Capet (Marie-Gabrielle) (1761-1816). Toutes deux jouirent d'une réelle réputation. On connaît de cette dernière une très belle miniature de Madame Royale, fille de Louis XVI, peinte vers 1792, et un portrait présumé du dauphin Louis XVII poussant une brouette, tout à fait charmant.

Il faut encore citer, parmi les femmes miniaturistes, Mlle de Noireterre qui vivait à peu près à cette époque et dont les œuvres ont un charme très personnel. Un portrait de l'artiste, peint par elle-même, m'a particulièrement intéressée.

Mme Vigée-Lebrun (1735-1842) exécuta aussi quelques miniatures dans la seconde partie de sa vie, sous la Restauration. Quoique de beaucoup inférieures à ses peintures à l'huile, on y retrouve cependant les belles qualités qui firent d'elle l'artiste que nous admirons pour sa grâce et son habileté.

Nous arrivons au grand maître du XVIIIe siècle, au Suédois Pierre-Adolphe Hall, né à Stockholm en 1736.

Son père, médecin du roi, le destinait à la même carrière et, dans cette intention, il lui fit faire de solides études à Gœttingue. C'est ainsi que Hall reçut des leçons du célèbre botaniste Linné, suivit des cours de chimie et d'anatomie et posséda parfaitement le grec et le latin.

Une de ses lettres nous apprend qu'il ne commença à dessiner qu'à dix-neuf ans. Mais il se prit alors d'une telle passion pour les beaux-arts qu'il sollicita de son père la permission de parcourir le monde pour parfaire son éducation parmi les chefs-d'œuvre des galeries d'Europe et les vestiges de l'antiquité.

Les années qu'il y employa furent des années de développement intellectuel et artistique. C'est à elles qu'il dut le goût parfait et la culture étendue que révèle l'inventaire de son cabinet composé de maîtres flamands et hollandais et des meilleurs de ses contemporains, tels que Fragonard, Watteau, Chardin, Hubert Robert, etc.



Mme MONDET.

(Augustin.)

DAME INCONNUE.

(Hall.)

Mme TIAL.

(Bourgeois.)

(Appartient à M. H. de Callias.)

Il faut encore citer, parmi les femmes miniaturistes, Mlle de Noireterre qui vivait à peu près à cette époque et dont les œuvres ont un charme très personnel. Un portrait de l'artiste, peint par elle-même, m'a particulièrement intéressée.

Mme Vigée-Lebrun (1755-1842) exécuta aussi quelques miniatures dans la seconde partie de sa vie, sous la Restauration. Quoique de beaucoup inférieures à ses peintures à l'huile, on y retrouve cependant les belles qualités qui firent d'elle l'artiste que nous admirons pour sa grâce et son habileté.

Nous arrivons au grand maître du xviiie siècle, au Suédois Pierre-Adolphe Hall, né à Stockholm en 1736.

Son père, médecin du roi, le destinait à la même carrière et, dans cette intention, il lui fit faire de solides études à Gœttingue. C'est ainsi que Hall reçut des leçons du célèbre botaniste Linné, suivit des cours de chimie et d'anatomie et posséda parfaitement le grec et le latin.

Une de ses lettres nous apprend qu'il ne commença à dessiner qu'à dix-neuf ans. Mais il se prit alors d'une telle passion pour les beaux-arts qu'il sollicita de son père la permission de parcourir le monde pour parfaire son éducation parmi les chefs-d'œuvre des galeries d'Europe et les vestiges de l'antiquité.

Les années qu'il y employa furent des années de développement intellectuel et artistique. C'est à elles qu'il dut le goût parfait et la culture étendue que révèle l'inventaire de son cabinet composé de maîtres flamands et hollandais et des meilleurs de ses contemporains, tels que Fragonard, Watteau, Chardin, Hubert Robert, etc.







Cependant, comme ses voyages se prolongeaient et qu'il ne parlait pas de retourner en Suède, son père le menaça de cesser tout envoi d'argent et lui adressa même sa malédiction. Mais tout fut inutile, le jeune peintre préféra s'expatrier définitivement et s'essayer dans son art en France, à Paris, au milieu de la société élégante et polie qu'il jugeait seule capable de le goûter et de l'apprécier. D'après des notes en marge d'un manuscrit d'Ésope, nous lisons qu'il s'établit en France en 1760.

On ne lui connaît pas de maître. Toutefois, comme il fut fort lié avec des artistes célèbres tels que J. Vernet, Hubert Robert, Greuze, Rosselin, Mme Vigée-Lebrun, nous pouvons penser qu'il apprit beaucoup dans leur fréquentation. Quant aux miniaturistes contemporains, il évita toujours soigneusement d'entrer en relations avec eux.

De sa première éducation, Hall avait gardé un grand amour pour les sciences et, au début de sa carrière, il leur donna la moitié de son temps. Ses études antérieures en chimie lui permirent de perfectionner les couleurs de la peinture en émail, car il fut un très habile émailliste. On dit même qu'il préféra longtemps ses émaux à ses miniatures.

Le 29 juillet 1769, l'Académie de Peinture le reçut comme agréé ; il ne fut jamais académicien. La même année, le roi le nommait peintre de son cabinet et, deux ans après, le 23 août 1771, il épousait, à Versailles, Mlle Adélaïde Gobin, fille d'un ancien négociant qui avait fait une grosse fortune dans le commerce des Indes.

Hall était alors installé rue Neuve-des-Bons-Enfants, près du Palais-Royal. Le caractère des deux époux n'était pas

toujours en accord parfait. La jeune Mme Hall aimait le monde et la toilette, alors que son mari, qui ne pouvait se ployer aux exigences des réceptions, préférait un cercle intime d'amis. Il se plaisait à réunir chez lui des peintres de choix comme Oudry, Hubert Robert, et l'académicienne Mme Lebrun, l'une des plus grandes gloires du temps.

Ainsi que beaucoup de vrais artistes, Hall ne savait pas s'astreindre à une besogne fastidieuse. Certes, sa fécondité fut admirable, puisque nous retrouvons sur ses livres de comptes jusqu'à 80 portraits dans une année, qui lui rapportaient de 25000 à 30000 livres, ce qui était un joli denier pour l'époque. Cependant, comme on faisait littéralement queue à sa porte, il se permettait de choisir ses clients et même il refusait des commandes pour se donner du loisir et de la liberté et se livrer à ses deux distractions favorites : la flûte et la chasse.

En 1794, Hall et sa famille habitent au deuxième étage d'une maison sise place des Victoires, au coin de la rue des Reposoirs. Puis, voici la série des malheurs. M. Gobin meurt, ruiné par plusieurs banqueroutes ; il faut réaliser la fortune restante au milieu des troubles commençants de la Révolution, si bien que les immeubles qui la constituaient en grande partie se trouvent fort dépréciés.

L'Assemblée des États généraux, la prise de la Bastille, le peuple à Versailles furent autant d'événements que Hall salua avec enthousiasme. Il fut même, dit-on, un des premiers à revêtir l'uniforme des gardes françaises. Cependant, sa riche clientèle, menacée et effrayée, s'enfuyait à l'étranger, et il dut bientôt lui-même se résoudre à émigrer. En mai 1791,

il partit pour la Belgique, laissant à Paris sa femme et ses quatre enfants. Deux ans après, le 15 mai 1793, malade, découragé, sans grand argent, loin des siens, il mourut à Liége d'une attaque d'apoplexie.

Comme nous l'avons déjà dit, le talent de Hall fut très apprécié de ses contemporains. Le nombre considérable de ses portraits, la haute situation sociale de ses modèles, l'état de ses comptes, la richesse de son cabinet témoignent de la grande vogue dont il jouissait, aussi bien que de la fortune qu'il gagna. On l'appelait : le Van Dyck de la miniature.

Cependant, on reconnaissait assez généralement que ses portraits d'hommes étaient plus ressemblants et meilleurs que ses portraits de femmes. Citons à ce propos ces curieux et assez méchants vers :

Monsieur Hall est trop grand pour un art trop petit.
En raccourci, chez lui, Van Dyck revit ;
Brillant, léger, facile et rempli de finesse,
Je le trouve admirable. Il me charme sans cesse.
A fuir tous les écarts, je le vois condamné.
Combien il doit souffrir de se voir si gêné !
N'a-t-il pas droit alors, dans son impatience,
D'altérer quelquefois l'ingrate ressemblance ?
Si ses pinceaux heureux
Donnaient moins de roideur aux femmes,
Il aurait tout, tout, à mes yeux.
On sait que, chez les dames,
Moins de noblesse et plus d'attraits
Sont la source des grands succès.

Outre la miniature et l'émail, Hall fit des portraits à l'huile (*la Muette qui parle*, Salon de 1781), des pastels et des études de paysages et de fleurs ; mais il était le premier à déclarer que ses huiles et ses pastels ne devaient être considérés que comme des essais.

Les miniaturistes n'ayant commencé à signer leurs ouvrages que vers la fin du règne de Louis XV, beaucoup d'œuvres de Hall ne portent pas son nom, si bien qu'un peintre de la Restauration, sollicité par des marchands ou des parents, Fontallard, en retoucha quelques-unes avec trop peu de respect pour les originaux. A sa mort, M. Denon acquit une grande quantité de ses miniatures ; d'autres passèrent dans le cabinet de Saint, qui ne pouvait peindre, disait-il, sans avoir sous les yeux une œuvre du Maître.

Au milieu de l'admirable pléiade des peintres-miniaturistes de son temps, dont les talents étaient délicats, précis, quelquefois secs, Hall apparaît un peu à la manière d'un révolutionnaire; il rompt avec les traditions de sagesse dans le métier; il veut, tout en restant portraitiste accompli, élargir la formule; et, pour cela, voilà qu'il lave résolument les vêtements d'une aquarelle à peine trempée de gouache. Doué d'une vision alerte et spirituelle, il dessine les visages avec une fermeté et une précision incroyables. Sous son pinceau naissent, comme par enchantement, le sourire tendre ou mutin des jeunes femmes, le regard ironique ou hautain des hommes, la grâce ingénue des enfants. L'artiste semble se jouer de la difficulté ; sa couleur tendre et harmonieuse ne tombe jamais dans la fadeur. Comme il sait relever la monotonie de la poudre dans les cheveux par un ruban satiné et d'un doux éclat ! Comme il sait placer à propos, sous le fichu menteur qui cache à moitié une gorge palpitante, une fleur discrète et jolie ! Personne mieux que lui n'a indiqué la perspective gracieuse des bosquets où aimait à s'égarer Sylvie.

Sur tout cela, flotte la facilité joyeuse que donne une exécution en pleine maîtrise. L'artiste qui arrive à cette perfection dans son art fait partager à celui qui regarde son œuvre un peu de la joie qu'il a éprouvée lui-même à l'exécuter.

Dans les miniatures de Hall, il y a du beau tempérament d'un Fragonard. Tous deux ont de la liberté dans la touche et de la vivacité dans l'expression. Tous deux procèdent d'eux-mêmes et n'imitent personne. S'ils subissent l'influence de leur époque, c'est pour la filtrer au travers de leur nature personnelle, dont ils savent garder toute l'originalité.

Citer les miniatures de Hall serait un long travail. Je voudrais pourtant, cher lecteur, étudier un peu avec vous sa manière et vous faire goûter plus complètement les qualités qui font de lui le miniaturiste le plus original que nous ayons eu.

La caractéristique du talent de Hall, c'est la liberté dans l'exécution. Cela est incontestable. Cette liberté, il la tenait premièrement de ses dons naturels, mais aussi de sa méthode que j'ai cherché à déchiffrer par une étude attentive de ses miniatures terminées et surtout de certaines de ses ébauches qu'il m'a été donné d'examiner et dans lesquelles la manière du Maître est encore plus visible. Hall procédait certainement par un dessin préalable très poussé dans le caractère et très cherché dans les plans ; il ne devait pas compter sur le fini de l'exécution pour parfaire son œuvre. J'imagine que, lorsqu'il prenait la couleur, sa miniature, aux points de vue de la forme et de la ressemblance, était faite. On sent que ce procédé d'une habileté si déconcertante ne peut être intéressant que si la forme qui est en dessous est irréprochable.

Maintenant, ajoutons qu'il fut le premier à employer la gouache fluide et non par empâtement. Certains de ses vêtements sont peints uniquement à l'aquarelle; la gouache n'est visible que dans la cassure et le brillant des soies et des satins. Quand il chiffonne une gaze, rien n'est joli comme la manière dont il fait chanter, dans la matité du ton, les bords brillants des raies satinées; la touche est si spirituelle, si preste que cette prodigieuse facilité vous invite à essayer d'en faire autant. C'est alors qu'on sent qu'il y a des choses qu'on n'imite pas, surtout cette formule d'art où entre un tempérament très personnel : il faut se contenter d'admirer.

Hall fut un de nos plus féconds miniaturistes, car durant les années de sa vogue, qui furent nombreuses, il peignit de 80 à 100 portraits par an. Leur prix variait de 10 à 50 louis, ce qui était, pour le temps, une somme importante. Si ses contemporains surent l'apprécier, notre époque semble lui donner une gloire posthume encore supérieure à celle dont il jouissait de son vivant. Les enchères qui sont faites aujourd'hui sur ses œuvres sont en effet considérables. Les prix de 10000 à 25000 francs ne sont pas rares, et, même, il y a quelques années, en Angleterre, une de ses miniatures dépassa, en vente publique, la somme de 100000 francs. Rien ne fait prévoir que ces enchères doivent diminuer dans l'avenir, car le goût des collectionneurs va de plus en plus à la miniature.

Antoine Vestier n'est pas un nom à négliger. Un critique disait de lui en 1816 : « Vestier a, le premier, donné du caractère à un genre qui semblait ne devoir jamais en avoir : la miniature. Il a ouvert la route. » Quelque exagéré que

soit cet éloge, Vestier fut cependant l'un des artistes les plus en vue de son époque, soit comme peintre à l'huile, soit comme miniaturiste.

Il naquit en 1740, à Avallon. Fils d'un tout petit marchand, il vint à Paris en 1760, ne sachant presque rien de la peinture. Il entra chez un émailleur de commerce, Révérend, à la mort duquel il épousa la fille. Après avoir gardé quelque temps la boutique de son beau-père, il abandonna définitivement l'émaillage et le commerce pour s'adonner à la miniature et alla habiter rue Salle-au-Comte. En 1776, il est à Londres et fait des portraits consciencieux, sans grande originalité. En 1779, il se lance dans le genre à la mode : le portrait à grande toilette ; mais c'est en 1782 qu'il arrive au grand succès lorsqu'il expose au « Salon de la Correspondance de La Blancherie ». En 1786, il entre à l'Académie, et, en 1789, il marie sa fille à son confrère François Dumont.

Sa couleur, qui se plaît aux teintes grises et nacrées, n'a pas le brillant et l'éclat de beaucoup de ses rivaux, mais il ne leur cède en rien pour la science du dessin, le charme et la grâce de l'effet et l'élégance de la composition. Les deux petites miniatures qui font partie de la collection du Louvre ne donnent qu'une pauvre idée de son talent, mais celle qui lui est justement attribuée, je crois, dans la collection Doistau, actuellement exposée dans les salles du Louvre, est tout à fait charmante, et le représente dignement.

Sous l'Empire, son talent et sa réputation baissèrent, et il mourut le 24 décembre 1824, complètement oublié.

Mosnier (Jean-Laurent), né en 1746, exécutait, dès 1771, un portrait de la reine dont la presse s'occupa, et dont il

fit ensuite plusieurs copies. Il est agréé à l'Académie en 1786, et passe académicien en 1789. L'émigration lui ayant fait perdre sa clientèle, il va, comme beaucoup d'autres, chercher fortune en Angleterre, où il reste de 1792 à 1795, et expose à la Royal Academy. Il quitte alors l'Angleterre pour la Russie, où il séjourne jusqu'en 1818.

Ce fut, dans sa belle manière, le peintre des élégances, soucieux de la mode et amoureux des beaux arrangements. Il est de l'école des Roslin et des Vigée-Lebrun plutôt que de celle de Hall. Son coloris est plein de force et d'éclat ; mais souvent, comme dans les deux miniatures exposées en ce moment au Louvre dans la collection Doistau, il emploie un peu lourdement la gouache.

On sait peu de chose de Rouvier. On ne le connaît guère que par les catalogues du Salon de la Correspondance de La Blancherie, dont une notice disait de lui : « Cet artiste ne dément pas l'espérance qu on en avait conçue ; il joint à la ressemblance de la couleur et de l'agrément. »

Sa manière délicate et distinguée est proche parente de celle de Vestier dont il exagère encore les teintes grises, nacrées et un peu inconsistantes. Ses œuvres sont rares et recherchées.

Pierre Violet, né en 1749, fut un miniaturiste très goûté de son temps. Il publia en 1788 un traité sur la miniature « par le moyen duquel les amateurs qui ont les premiers principes du dessin peuvent atteindre la perfection dans ce genre ». Le *Journal de Paris* écrivait, au sujet de ce traité : « L'artiste peut appuyer sa thèse par sa pratique, et montrer en même temps de charmantes miniatures ». Le *Mercure de*

France, regrettant la rareté des œuvres de l'artiste disait : « Nous ne craignons pas de dire que plus son talent sera connu, plus il sera prisé et recherché ».

Il semble aujourd'hui que les miniatures de Violet, fatiguées de travail et pauvres d'accent, ne méritaient pas tous ces éloges.

Au commencement de la Révolution, il s'enfuit à Londres, où il exposait en 1790 à la Royal Academy. Patronné par Bartolozzi, le célèbre graveur, alors dans toute sa gloire, il fit le portrait du prince de Galles, et parvint à se créer une réputation. Il mourut en 1817 à Londres, entouré de la considération de ses confrères, après avoir reconstitué son foyer, établi sa famille et pris un bon rang dans la miniature.

Citons encore les noms de :

Campana, dont les œuvres, assez rares, sont tout à fait délicieuses ;

Charlier, qui peignit, surtout pour des dessus de boîtes, des miniatures sujets ;

Boze, qui peignit à l'huile et au pastel autant qu'en miniature, et dont on ne saurait trop louer le courage avec lequel, lors du procès de Marie-Antoinette, il déposa en faveur de la reine, aux risques de sa vie.

Vincent, Genevois fixé en France, le maître d'Aubry ;

Hoin, dont les miniatures respirent le charme et la grâce ;

Lawreince, Suédois qui fit en France la plus grande partie de sa carrière. Peintre de sujets plus que de portraits, il fait preuve, dans ses miniatures, d'esprit, de grâce et de délicatesse.

Enfin arrêtons un peu plus longtemps notre attention sur Dumont, l'un des grands maîtres de la miniature.

Dumont (François) (1751-1831) nous ramène à l'école lorraine dont Ducreux fut le premier représentant et qui verra aussi, presque à la même époque, Augustin et Isabey.

Ses biographes nous disent de lui des choses fort touchantes : que, resté orphelin avec six frères et sœurs, il se mit courageusement à la tâche et sut, au prix d'un labeur acharné, faire vivre et élever cette petite famille. Il conquit en quelques années une situation enviable. En 1784, il alla à Rome pour étudier les maîtres et se perfectionner dans son art. De retour en France, il devint bientôt le miniaturiste attitré de la cour. Il entra à l'Académie en 1788. Après son mariage avec la fille de Vestier, le roi lui donna l'appartement de Cochin au Louvre. Enfin il connut la gloire que donne le talent et la haute situation due à une vie régulière et honorable.

Il eut pourtant ses heures mauvaises, car, au cours de la tourmente révolutionnaire, il fut emprisonné, laissant une jeune femme éplorée et deux petits enfants. Je ne sais si Dumont avait foi en son étoile ou s'il était doué d'un courage frisant l'héroïsme ; toujours est-il que, même en prison, il exerça son art de portraitiste et peignit plus d'une tête que le couperet de la guillotine devait faire tomber le lendemain. Singulière et tragique époque où la pensée de la mort prochaine était acceptée par tous avec une élégante indifférence qui n'empêchait ni d'exercer un art, ni de le goûter.

Le 9 Thermidor, Dumont sortit de prison et reprit sa



L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE.

Par J.-B. Isabey.

HOUDON.

Par J.-B. Isabey.

LA MÈRE DU PEINTRE.

Par J.-B. Isabey.

(Collection de Mme Rolle.)







carrière à peine interrompue de portraitiste. Il semble qu'à partir de cette époque sa main se soit un peu alourdie. Il peignit pourtant encore des œuvres délicieuses et notamment ce ravissant portrait de Mlle de Saint-Just, qui la représente en Muse, une lyre à la main, appuyée contre un arbre dans un paysage charmant. Rien n'est plus gracieux que cette miniature où les qualités du Maître revivent tout entières.

Dumont, dont le talent fut plus libre, mais aussi plus lourd que celui d'Augustin, sut donner à ses miniatures un relief surprenant. Ce fut un très bel artiste, consciencieux dans son dessin et souvent hardi dans sa touche. Il gouachait plus que Hall, son prédécesseur, mais, si ses empâtements un peu massifs enlèvent de la légèreté à son exécution, il a de si nobles qualités, tant de pureté dans le dessin, tant de pénétration dans l'observation du caractère, que ses œuvres et spécialement ses portraits d'hommes resteront toujours de très remarquables œuvres d'art. La place que la postérité lui garde est bien méritée et, grâce au Dr Gillet qui a fait au Louvre un don de ses œuvres assez important, nos miniaturistes peuvent aller puiser, dans la contemplation de ses miniatures, de belles et fortes leçons.

Parmi ceux qui firent partie de la belle époque de la miniature, il ne faut pas oublier de citer Perrin (Louis-Lié) (1759-1817), élève de Siccardi. Par moments, il semble pouvoir rivaliser avec son maître, tant ses œuvres sont délicates et finies. Sa carrière se termine après la Révolution. Ses mauvaises spéculations le ruinèrent, et il se vit obligé de devenir, comme son père, fabricant de laines à Reims.

Pourtant, on connaît de lui plusieurs miniatures postérieures à cette époque, qui sont toujours dignes de sa réputation, ce qui semble prouver que le commerce lui laissait le loisir de cultiver encore l'art où il excellait.

Mais arrivons maintenant à l'un des maîtres de l'école lorraine : Augustin (Jean-Baptiste-Jacques) (1759-1832). Ce miniaturiste tout à fait remarquable ne doit pas son succès à son originalité et à la hardiesse de sa technique, mais à une conscience admirable, à une exécution parfaite et à une légèreté inouïe dans le modelé des figures.

En écrivant ces lignes, j'ai entre les mains une miniature de lui représentant, selon le dire de son heureux propriétaire, la célèbre Dugazon. J'en étudie la manière à la loupe. Je cherche à trouver dans le visage la trace d'un pointillé, d'une hachure, et rien ne se révèle ; c'est d'une douceur, d'un fondu et d'une couleur adorables. Le caractère du type, malgré cette exécution déconcertante d'habileté, ne perd rien de son expression. Les yeux, veloutés et vifs en même temps, semblent avoir été peints en une fois, tant le brillant de la prunelle reste pur. Le modelé un peu gras du menton est une merveille. La bouche, légèrement charnue, est dessinée de la plus délicate manière. Un simple fichu noué négligemment, un ruban de satin passé dans les cheveux poudrés et bouclés, un fond de paysage dans une coloration gris bleuté complètent un ensemble que je ne me lasse pas d'admirer.

Dans un autre genre, je connais d'Augustin, pour l'avoir vue exposée à la Bibliothèque Nationale, une scène de famille à plusieurs personnages dont les têtes seules sont terminées

et qui est la chose la plus curieuse qu'on puisse imaginer. A peine les corps sont-ils dessinés, mais les têtes ont un tel relief, une telle puissance que l'on croirait voir une peinture à l'huile avec un verre rapetissant. Je ne sais ce qu'aurait pu donner la miniature finie, mais je gage qu'elle ne m'aurait pas fait plus de plaisir à regarder que cette esquisse.

Augustin naquit à Saint-Dié le 15 août 1759, de parents d'une fort modeste condition, qui étaient venus s'installer dans cette ville vers 1756. Il fréquenta les écoles du roi Stanislas, sans grand profit du reste, car, toute sa vie, il garda un style et une orthographe déplorables.

Il conserva, d'ailleurs, de son humble origine, des façons d'une simplicité un peu rustique et je ne sais quoi de fruste dans l'extérieur.

Quelle différence avec son heureux rival et compatriote Isabey qui, parti d'aussi bas que lui, devint en quelques années l'homme du monde accompli, le causeur spirituel et brillant, le favori des belles dames et du beau monde, dont les manières élégantes et distinguées, le charme mondain, le naturel souple et aimable servirent autant la triomphale carrière que son indiscutable et merveilleux talent.

Comment lui vint la vocation de miniaturiste ? Y fut-il engagé par les succès de Dumont, son compatriote, ou sa pauvreté lui fit-elle choisir la miniature parce qu'elle offrait l'avantage d'être un art peu encombrant et par conséquent économique ? Augustin ne nous a rien dit de ses raisons ; quoi qu'il en soit, il commença sa carrière sans maître. Au dos d'un des nombreux portraits qu'il peignit de lui-

même, on lit l'inscription suivante, quelque peu orgueilleuse :

« Fait par lui à Saint-Dié, en 1778, à l'âge de 19 ans, sans maître. »

Ne se disait-il pas, dans le ton emphatique de l'époque : « élève de la Nature et de la Méditation » ?

Ses débuts furent pénibles. Il quitte, en 1781, la Lorraine et descend chez des amis de sa famille, les Pinchon, 15, place des Victoires. Il exécute rapidement les miniatures du père et des deux filles, autant pour acquitter sa dette de reconnaissance que dans l'espoir de se faire de la réclame. Puis il va loger rue Saint-Honoré, au café David. Naturellement, toutes les commandes sont acceptées et bienvenues ; il est bientôt le portraitiste attitré des petites gens de son quartier. Humbles boutiquiers, petits bourgeois, femmes de chambre, demoiselles de modes, il ne refuse personne. Ne va-t-il pas jusqu'à se charger de faire un portrait à l'insu même du modèle?

De cette époque d'apprentissage et de formation, qui s'étend de 1781 à 1789, on connaît de lui plus de cent miniatures qu'il devait faire payer de 150 à 200 livres environ.

De sa vie pendant la période révolutionnaire, on ne sait pas grand'chose, sinon qu'il fréquenta David et les Jacobins, car, dans les notes qu'il écrivit en 1820 sous le régime monarchique, il croit devoir se taire par prudence sur ses amitiés de la Terreur.

Cependant sa réputation s'était peu à peu établie et étendue ; et au Salon de 1796 on lisait, dans les *Étrivières de Juvénal*, l'élogieux quatrain suivant :

Augustin, tu t'es surpassé.
Ton portrait est peint comme un ange,
Et l'on peut dire, à ta louange,
Qu'Isabey seul t'a surpassé.

Citons également le couplet suivant extrait d'une autre brochure du temps, intitulée : *Critique du Salon, ou les Tableaux en vaudeville* :

Expression et vérité,
Accord de couleur, harmonie,
Jean Augustin, en vérité,
A l'ivoire a donné la vie.
Il respire le sentiment,
Ce portrait que tout le monde aime
Pour peindre l'auteur dignement,
Je crois qu'il faut être lui-même (*bis*).

En 1798, il abandonne le 22 de la rue Saint-Honoré et revient au 15 de la place des Victoires, à cette maison même où il était descendu lors de son arrivée à Paris.

Il avait alors fondé un petit cours pour dames et jeunes filles. C'est là qu'il connut et aima celle qui devait devenir sa femme : Mlle Pauline du Cruet, dont le père, ancien secrétaire du roi, n'avait qu'une maigre dot à donner à sa fille, et pour qui Augustin, avec sa situation déjà en vue, son capital amassé de 120 000 francs environ, était un parti fort avantageux.

Le mariage eut lieu en 1800. Ce fut l'événement le plus heureux de la vie d'Augustin, non seulement pour le mari qui trouva en sa femme une compagne tendre et dévouée, mais encore pour l'artiste qui retira de cette union toutes sortes d'avantages. Mlle du Cruet, d'une situation sociale et d'une éducation supérieures, était aimable, élégante et distinguée. Elle dégrossit et affina la nature restée un peu

fruste de son mari et lui ouvrit les portes du meilleur monde ; il put ainsi se créer une belle et riche clientèle et augmenter considérablement ses prix. Il paraît que, dans sa belle période, il faisait payer certains de ses portraits jusqu'à 2 000 francs et même davantage.

Ajoutons que sa femme fut, après Mme de Mirbel, la meilleure de ses élèves. Certaines des œuvres de celle-ci atteignent, pour le fini de l'exécution, celles d'Augustin lui-même; mais il y manque cependant, dans la construction et le modelé, un peu des qualités de force qui constituent la caractéristique du talent de celui-ci et établissent sa très réelle supériorité.

On dit même que, pendant les dernières années d'Augustin, elle l'aida dans ses travaux et collabora beaucoup avec lui ; elle s'était, en tout cas, si bien assimilé sa manière que plus d'un amateur et même d'un expert confondent quelquefois leurs œuvres, tant elles ont une étroite ressemblance.

Augustin nous a laissé de l'atelier qu'il occupa rue Croix-des-Petits-Champs, 25, depuis 1806 jusqu'à sa mort, une aquarelle fort curieuse. Il était devenu collectionneur et s'était entouré d'un choix d'œuvres de maîtres tels que Hals, Van Dyck, Téniers, Champaigne, etc. Il paraît qu'en 1810 sa fortune était environ de 750 000 francs.

Quoique moins répandu dans le grand monde que ne l'était Isabey, il y fit cependant beaucoup de portraits à toutes les époques de sa vie, soit sous l'Empire, soit sous la Monarchie. Citons des portraits de l'empereur, de Joséphine, de la reine Hortense, de Mme Récamier, du roi de

Hollande, de Louis XVIII, des ducs de Berry et d'Orléans, etc., etc.

En 1819, il est nommé premier peintre en miniature du cabinet du roi, et, en 1821, chevalier de la Légion d'honneur.

En 1820, il alla s'installer quelque temps à Londres; mais les Anglais étaient habitués au style gracieux, élégant et un peu superficiel de leurs miniaturistes : Cosway, Engleheart, Plimer, Humphrey, etc., et sa manière plus grave les laissa indifférents. Il n'eut pas le succès qu'il espérait et revint promptement à Paris.

Il continua d'exposer jusqu'en 1831, mais, dans ses dernières années, il avait perdu la grande vogue d'autrefois; on le trouvait un peu froid et minutieux, et on lui préférait la méthode plus large, la touche plus vive et plus libre de Mme de Mirbel et des Saint.

N'oublions pas de dire en terminant qu'il fut un émailliste accompli et que ses émaux sont aussi prisés que ses miniatures.

Il mourut du choléra le 13 août 1832, dans son logement de la rue Croix-des-Petits-Champs, 25.

Entre ses contemporains et lui, on ne peut s'empêcher d'établir des comparaisons qui souvent sont en sa faveur, car, s'il n'a pas la fantaisie charmante et la liberté de Hall, l'esprit et la légèreté d'Isabey, il se recommande par de si nobles et de si belles qualités que ses œuvres donnent, en leur genre, l'impression d'un art accompli.

Sa méthode pourtant est fort déconcertante ; elle dénote, lorsqu'on l'étudie, l'absence de formation première sous la

direction d'un maître. Tantôt il commençait ses miniatures en dessinant, modelant et terminant complètement ses têtes sur son ivoire resté blanc, sans corps, sans fond, sans accessoires ; tantôt il procédait à l'inverse, et c'est la tête qu'il exécutait en dernier lieu. Il suivait sans doute sa fantaisie du moment ; mais il faut cependant ne pas oublier qu'il faisait toujours un dessin sur papier et souvent une aquarelle très finie.

Il ne dépensait pas sa verve et ses efforts au début de son travail ; ses dessins de préparation dénotent même souvent une certaine maladresse ; ses ébauches sont médiocres et son premier dessin sur ivoire assez mou, mais sa prestigieuse habileté lui permettait de reprendre à l'infini, en touches légères et délicates, les modelés de ses chairs et d'affirmer et de préciser sa ligne. En étudiant avec soin ses miniatures terminées, on ne relève aucune faute, en effet, ni dans le dessin, ni dans les valeurs. Je ne parle pas de la couleur, qui était exquise toujours.

Pourtant, cette méthode, à mon avis, serait dangereuse à suivre, et je ne la conseillerais pas à de futurs miniaturistes. Il faut se sentir bien sûr de son pinceau et de sa main pour oser donner autant d'importance au travail de reprise et de modelé sans l'avoir soutenu préalablement par une ébauche très consistante.

Augustin avait des dons prodigieux, et il faisait, en employant cette méthode, de véritables tours de force dont peu de peintres sont capables.

Nous trouvons, sans beaucoup nous éloigner de l'école lorraine, Guérin (Jean) (1760-1836). Né à Strasbourg, comme

Isabey, il travaille à l'atelier de David. Ses miniatures, plus rares que celles de son condisciple, sont très recherchées. Nous avons de lui, au Louvre, une miniature représentant le général Kléber, qui est une très belle chose ; l'expression en est puissante, le regard plein de feu et d'enthousiasme. C'est bien Kléber dans l'action du commandement. Il y a, dans cette petite œuvre, beaucoup de pensée et de caractère.

Guérin mourut à Oberlin, en Alsace, après une carrière qui semble avoir été belle. Ses œuvres sont actuellement rares et fort cotées.

Ne laissons pas passer le nom d'Aubry (Louis-François) (1761-1851), sans parler de lui comme il convient. Il fut élève de Vincent d'abord et ensuite d'Isabey, quoique du même âge que ce dernier, mais son succès atteint son apogée à l'époque de la Restauration. Il obtint une première médaille au Salon de 1827 et fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1832. Professeur excellent, il garda longtemps, rue Neuve-des-Petits-Champs, un atelier pour hommes et pour dames dont Saint fut le plus brillant élève.

Le talent d'Aubry était, semble-t-il, un peu à l'étroit dans les petites dimensions des miniatures du XVIIIe siècle ; aussi fut-il un des premiers à peindre de grandes miniatures, parmi lesquelles on cite notamment les portraits en pied du roi et de la reine de Westphalie exposés au Salon de 1810 et passés maintenant en Angleterre.

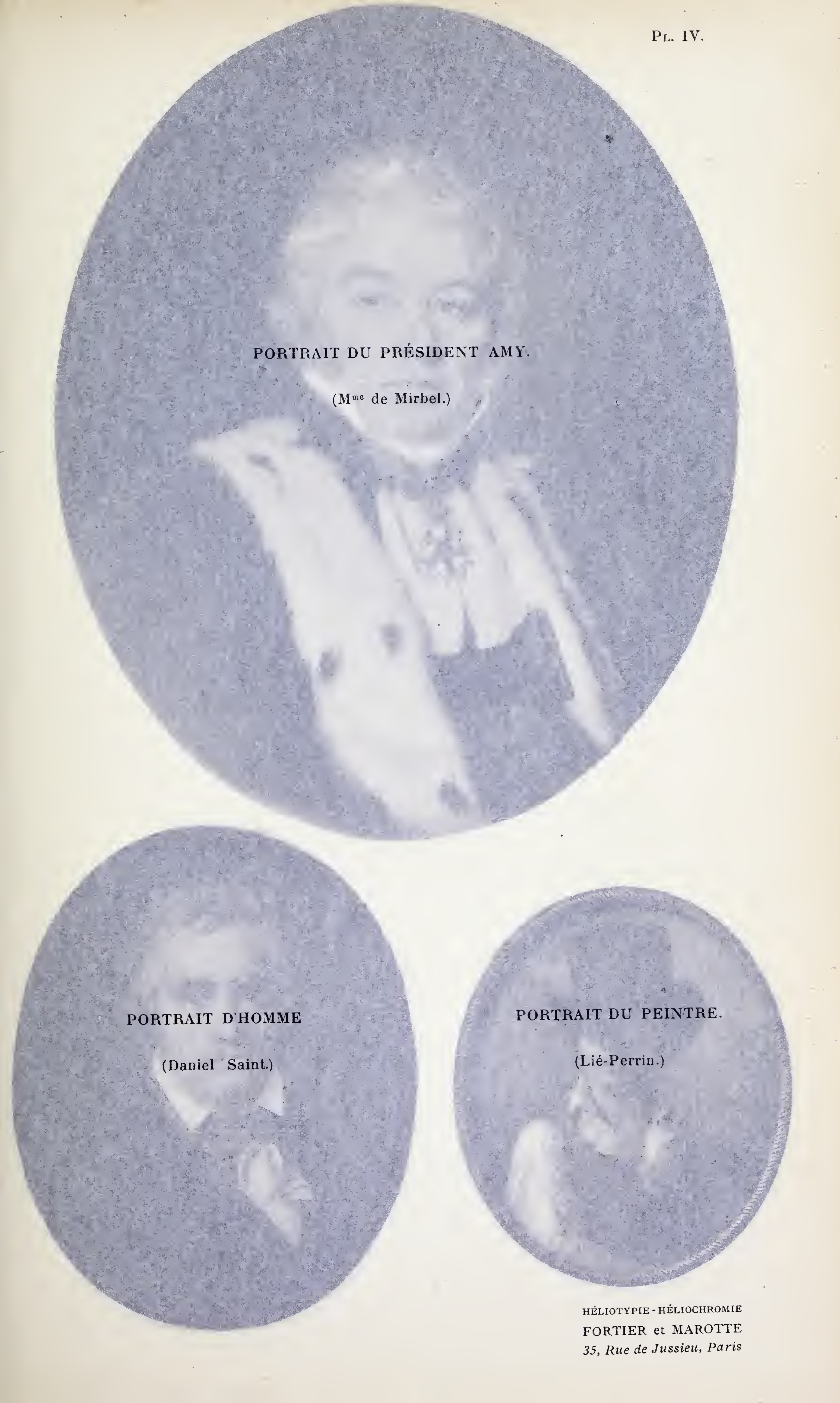
Son portrait, qui fait partie de la collection du Louvre, le représente en gilet bleu rayé et cravaté de blanc ; la tête est grande et tout à fait en dehors des proportions ordinaires. Il faut noter dans cette œuvre la recherche très curieuse de

l'effet. Aubry voulait donner l'impression d'une petite peinture à l'huile, et, sauf le visage, dont la transparence dénote bien la qualité de l'ivoire, les vêtements et le fond pourraient en effet faire illusion.

Au Louvre également, nous trouvons de lui une grande miniature représentant une jeune femme vêtue de velours noir et appuyée sur une harpe. Cette œuvre, d'une surprenante habileté, dénote de la part de son auteur une maîtrise parfaite; mais, pour ma part, je préfère la miniature moins égale dans l'exécution et plus fantaisiste, et, tout en m'inclinant devant le talent et la conscience du peintre, je demande à notre art plus de charme et de grâce.

A peu près à la même époque vivait le peintre-chimiste Bourgeois (1759-1823), dont les miniatures sont très curieuses. Il peignait presque toujours ses modèles de profil sur un fond noir, et, comme il était très coloriste, il obtenait parfois, par l'effet du contraste entre le fond et les figures, une intensité de vie et de relief fort saisissante. Il publia une quantité d'ouvrages sur la chimie des couleurs. La conservation admirable et la fraîcheur de ses tons nous prouvent qu'il n'était pas seulement un théoricien, mais qu'il savait se servir de sa science et l'appliquer pratiquement à son art. Il est bien regrettable qu'un chimiste curieux de retrouver ses vieilles formules ne prenne pas à tâche de reconstituer la palette de Bourgeois. Pour ma part, j'achèterais volontiers ses couleurs au poids de l'or.

Combien encore faudrait-il en citer qui furent d'habiles miniaturistes à cette belle époque où le goût du public n'était pas gâté par la photographie et où l'on aimait à con-



PORTRAIT DU PRÉSIDENT AMY.

(Mme de Mirbel.)

PORTRAIT D'HOMME

(Daniel Saint.)

PORTRAIT DU PEINTRE.

(Lié-Perrin.)

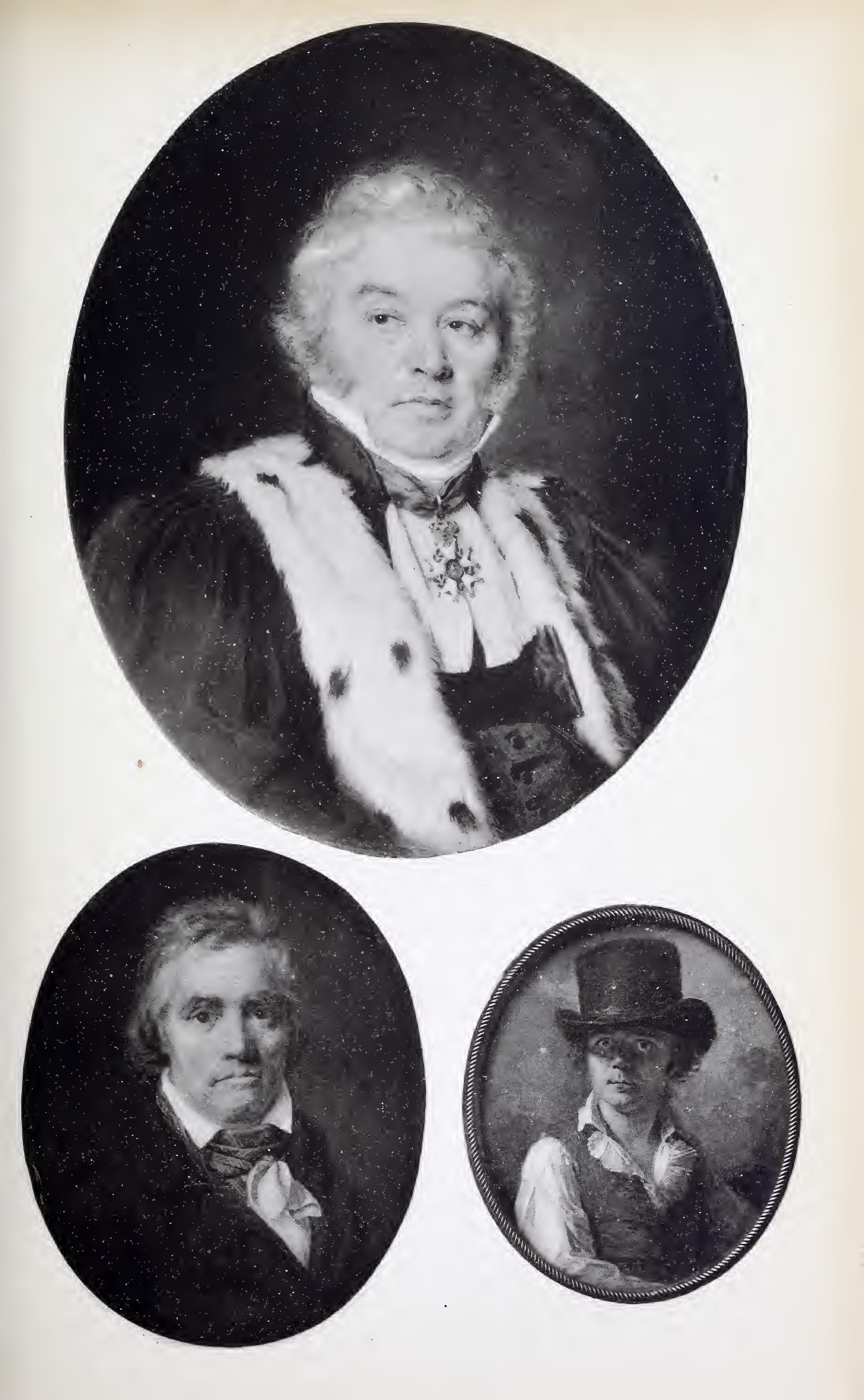
HÉLIOTYPIE - HÉLIOCHROMIE
FORTIER et MAROTTE
35, Rue de Jussieu, Paris

[illegible] une petite pein-
[illegible] transparence dénote
[illegible] et le fond pourraient
[illegible]

[illegible] ns de lui une grande
[illegible] vêtue de velours
[illegible] Cette œuvre, d'une sur-
[illegible] part de son auteur une
[illegible] part, je préfère la miniature
[illegible] plus fantaisiste, et, tout en
[illegible] la conscience du peintre, je
[illegible] charme et de grâce.

[illegible] vivait le peintre-chimiste
[illegible] les miniatures sont très
[illegible] toujours ses modèles de profil
[illegible] était très coloriste, il obte-
[illegible] contraste entre le fond et les
[illegible] de relief fort saisissante. Il
[illegible] sur la chimie des couleurs.
[illegible] la fraîcheur de ses tons nous
[illegible] ment un théoricien, mais qu'il
[illegible] l'appliquer pratiquement à
[illegible] qu'un chimiste curieux de
[illegible] prenne pas à tâche de
[illegible] ois [illegible] ache-
[illegible] poids de l'or.

[illegible] citer qui furent d'habiles
[illegible] où le goût du public
[illegible] où l'on aimait à con-



server les traits des êtres chéris dans ces petits médaillons délicats et précieux qu'on s'arrache à prix d'or maintenant ?

Voici Laurent (Jean-Antoine) (1761-1832). De son temps, on le tenait pour l'un des meilleurs miniaturistes. Né à Nancy, il conservait les belles traditions de l'école lorraine. Ses miniatures, quoique un peu sèches, sont d'un beau dessin ; la couleur en est un peu froide et monotone.

Puis Nolet (Pierre) (1749-1819), dont nous connaissons un beau portrait de la reine Marie-Antoinette ;

Desfossez (Charles-Henri, vicomte), élève de Hall et d'Augustin. Il imita surtout son dernier maître, mais avec plus de flou et de mollesse et une touche un peu cotonneuse. Il fut chargé, pendant la captivité de la famille royale au Temple, de faire les portraits du roi, de la reine et du dauphin. Ces portraits furent placés dans une boîte à triple fond ;

Enfin d'autres que je m'excuse de passer sous silence. Je n'ai pas en effet la prétention, comme je l'ai déjà dit au début de cette étude rétrospective, d'écrire ici une histoire complète et détaillée de la miniature sur ivoire. Mon ambition, plus modeste, vise seulement à donner un aperçu d'ensemble et comme une vue générale de cette histoire aux jeunes artistes qui liront mon traité pratique.

J'arrive enfin à Isabey (Jean-Baptiste), dont je veux vous parler plus longuement, car non seulement il fut un admirable miniaturiste, d'une méthode sûre et d'un dessin parfait, mais encore sa longue carrière, qui, commencée sous Louis XVI, se continue sous l'Empire, la Restauration et

Louis-Philippe, pour se terminer sous Napoléon III, constitue un véritable document historique.

Mme Rolle, qui a bien voulu, il y a quelques années, exposer à la Bibliothèque la belle collection de miniatures d'Isabey qu'elle destine au Musée du Louvre, m'a donné le délicat plaisir de lire les *Mémoires* inédits écrits par le Maître lui-même. J'y ai pris un grand intérêt, et, en feuilletant ces pages où se révèlent non seulement l'esprit du Maître, mais sa bonhomie et sa simplicité, je me suis en quelque sorte identifiée à lui. L'examen attentif et fréquent d'un grand nombre de ses œuvres m'a mise à même de pénétrer profondément sa méthode. J'ose dire que je puis parler d'Isabey d'une façon documentée et très complète, tant sur l'homme qui fut sympathique, gai, bon, toujours de bonne humeur, que sur l'artiste dont la carrière fut admirable par son énorme production, la variété de son talent, l'esprit et la souplesse de son pinceau.

Il est intéressant de penser que celui qui était à quatorze ans, ainsi qu'il le conte dans ses Mémoires, simple garçon épicier, devint le peintre attitré de *quatre rois* et de *deux empereurs*, le professeur de *deux impératrices* et l'ami de plusieurs générations d'hommes célèbres et de personnages importants, dont il nous a laissé d'admirables portraits.

Jean-Baptiste Isabey, né à Nancy le 11 avril 1767, fait partie de cette belle pléiade de l'école lorraine qui donna à la miniature nombre de ses plus beaux artistes. Ses parents, simples paysans de la Franche-Comté, étaient venus s'établir petits commerçants à Nancy, sous le règne de Stanislas. Ses débuts furent précoces, semble-t-il, car à

seize ans nous le voyons aider son maître Girardot à la restauration picturale d'une des grandes salles du palais de Nancy. Il arrive à Paris en 1786, avec l'ardent désir d'étudier chez David, dans l'atelier duquel presque tous les artistes se formaient à cette époque. En attendant le retour du Maître qui faisait en ce moment un séjour en Russie, il devient l'élève de Dumont; élève bien remarquable, car je connais de lui une miniature datée de cette époque, représentant sa mère, qui est une véritable merveille. Cette œuvre se sent, il est vrai, des traditions gouachées dont Dumont était encore partisan, mais elle est d'un caractère, d'une couleur et d'un charme inexprimables. Ce ne fut que plus tard qu'Isabey se fit une personnalité en donnant à ses œuvres la légèreté d'une aquarelle.

Quand David revint de Russie, Isabey entra dans son atelier. Le maître fut bon pour l'élève, car il lui procura non seulement des travaux qui lui permirent de vivre, mais il le présenta à la cour, où ses miniatures furent vite remarquées par Marie-Antoinette.

Avant de connaître la fortune, notre jeune Isabey passa par des jours assez précaires. Mais, de nature vigoureuse et active, il ne connaissait pas le découragement. Pour vivre, il peignit des boutons d'habits, des tabatières, même des portraits au pastel pour un marchand qui tenait boutique de portraits tout faits. Chez ce singulier industriel, on trouvait, rangés par séries, des portraits de bourgeois, hommes de robe, militaires, ecclésiastiques ; pour douze livres, le client pouvait choisir un portrait se rapprochant de son type. Quant à la ressemblance, il devait sans doute se con-

tenter de peu, mais, en compensation, il n'avait pas la peine de poser, avantage déjà très prisé à cette époque.

Ses premiers portraits-miniatures ne furent pas toujours très bien payés. Il nous conte notamment qu'un bourgeois assez fortuné lui fit la commande de son portrait. Voici donc notre jeune peintre enchanté. Il se met à l'œuvre avec ardeur et emploie tous ses soins à contenter son client. Celui-ci fut, en effet, complètement satisfait; mais, quand vint l'heure du paiement, au lieu de régler le prix convenu en belle et bonne monnaie, il le paya en assignats, et, comme ceux-ci étaient devenus à cette époque à peu près sans valeur, le malheureux artiste se vit obligé de prendre un commissionnaire et de charger sur son dos les liasses de cet encombrant papier représentant les quelques louis qui lui étaient dus.

Il épousa, très jeune, une belle jeune fille, Mlle de Solienne, dont il s'éprit en la rencontrant dans une promenade publique promenant son père aveugle. Il en eut trois enfants : le premier mourut jeune; le second fut Eugène Isabey, le célèbre peintre ; enfin son troisième enfant, une fille, épousa Ciceri.

Sa vogue commença vers l'époque du Directoire ; elle fut énorme. Toutes les belles émules de Mme Tallien voulurent poser chez le miniaturiste à la mode dans leurs costumes néo-grecs, qui consistaient à en avoir le moins possible.

A cette époque, il fit une très grande quantité de fusains destinés à être tirés en estampes. Le plus célèbre, *la Barque d'Isabey*, le représente ramant, avec Mme Campan et ses enfants, dans la barque. Cette estampe, très belle, fut exposée au Salon de 1797.

Isabey, à cette époque, allait donner des leçons dans le pensionnat célèbre de Mme Campan, à Saint-Germain-en-Laye. Là, il devint le professeur de celle qui fut plus tard la reine Hortense. C'est à cette circonstance qu'est due l'origine de son intimité avec Bonaparte et Joséphine. Le nombre de portraits qu'il fit, tant du général consul que de l'empereur, est considérable. Il nous conte, dans ses *Mémoires*, qu'il ne put jamais obtenir de celui-ci une seule séance. Ce ne fut qu'avec une quantité de croquis, faits dans le coin d'un salon ou en marchant au cours d'une promenade, qu'il parvint à saisir la ressemblance de son illustre modèle, ressemblance qui devait être parfaite, car, dans ces nombreux portraits, on peut suivre toutes les transformations du visage de Napoléon, depuis le facies maigre et énergique du premier consul jusqu'à celui de l'empereur de 1815, engraissé, jauni et fatigué.

Quand l'Empire atteignit son apogée, il fut l'homme indispensable à l'organisation de toutes les fêtes. Pour le sacre, c'est lui qui fut chargé de tout le cérémonial. Comme le groupement des maréchaux et gens de la cour était une chose fort compliquée, il imagine de faire une quantité de petites marionnettes, afin de présenter à l'empereur une sorte de maquette de la cérémonie. En une nuit, car le temps pressait, lui et sa femme habillent et groupent ces petites poupées. Napoléon trouva l'idée si ingénieuse et le résultat si heureux que, pour le remercier, il lui fit cadeau de la plume qui servit à la signature du sacre, ainsi que d'une feuille de la couronne de laurier d'or dont il était ceint. Ces reliques historiques sont actuellement entre les mains de Mme Rolle,

qui possède, ainsi que je le disais plus haut, une si belle collection des œuvres du Maître.

L'empereur, après son mariage avec Marie-Louise, le nomma professeur de peinture de l'impératrice; cette dernière montra peu de dispositions naturelles, et la postérité ne gardera rien, je le crains, des œuvres de son illustre élève.

En 1815, Isabey partit avec Marie-Louise à Vienne; il y fit des portraits des envoyés de toutes les puissances européennes, portraits qu'il réunit autour de la table du Congrès, dans une estampe restée célèbre. A ce moment, il avait imaginé une manière de portrait de femme enveloppée légèrement dans un voile. Cette nouvelle manière eut un tel succès que toutes les grandes dames autrichiennes et françaises voulurent être représentées ainsi. La légèreté de la touche, la grâce de l'expression et la délicatesse du coloris font de ses portraits de charmantes œuvres d'art.

Le talent d'Isabey fut remarquablement varié : certaines de ses aquarelles sont d'une liberté surprenante. Je connais de lui des dessins au crayon noir, estampés et rehaussés de crayon blanc, qui ont une puissance incroyable. C'était un artiste doué incontestablement d'une rare énergie et d'une grande force de travail. Sa production fut considérable; miniatures sur ivoire, aquarelles sur papier, pastels, dessins au crayon noir et blanc, dessins pour estampes, que ne fit-il pas? Il brossa même des décors pour *l'Enfant prodigue* et *les Bayadères*. Louis-Philippe le nomma conservateur des Musées royaux; en 1849, Napoléon III, alors président de la République, le fit commandeur de la Légion d'honneur et lui alloua une pension de 6000 francs.

Le talent d'Isabey, comme celui de tous les peintres qui peignirent plus d'un demi-siècle, subit plusieurs transformations. Ses premières miniatures se ressentent de l'école qui l'avait précédé, et, si elles sont déjà très remarquables, elles n'ont pas encore la légèreté, la fluidité de touche qui sont les caractéristiques de son talent. Isabey fut plutôt un aquarelliste sur ivoire. Il aimait à laisser jouer la matière première au travers de ses draperies et de ses fonds ; il savait garder dans sa couleur la limpidité précieuse de la goutte d'eau, et quand il employait la gouache, ce n'était qu'avec une grande circonspection.

C'était un dessinateur parfait ; cette qualité primordiale l'a sauvé de l'écueil où sombrent presque toujours les talents des artistes qui produisent beaucoup. Il avait fait avec David d'assez fortes études pour que, dans sa longue carrière, ses œuvres ne connussent la décadence qu'à l'heure inévitable où l'âge anémie la vision et rend la main moins habile. Certaines de ses miniatures sont absolument délicieuses, d'un dessin spirituel, d'une expression vivante; elles devaient être absolument ressemblantes, car on sent dans chacune d'elles un caractère très personnel.

Isabey fit aussi une quantité d'aquarelles sur papier très fin, dans les dimensions des miniatures. J'en connais de certaines qui sont exquises : une de Talleyrand, dont le fin et diplomatique sourire en dit aussi long qu'une biographie ; un autre du poète-académicien Népomucène Lemercier, extraordinaire de souplesse dans les modelés, et tant d'autres dont le souvenir me revient en écrivant ces lignes. Parfois, son talent s'échappe, d'un élan spontané, de l'époque un

peu compassée à laquelle il appartenait; son pinceau trouve des hardiesses, sa couleur des clartés plus vibrantes. Une toute petite aquarelle, peinte au moment du sacre de Joséphine, et qui semble avoir été faite pour servir de préparation à une grande miniature, est bien la chose la plus curieuse que je connaisse de lui. L'impératrice y est représentée en pied, vêtue d'une robe d'un rouge très fin, dans le décor d'un coin de palais; près d'elle, une psyché; au premier plan fume un brûle-parfum grec; un bout de draperie violette met discrètement sa note dans cet ensemble harmonieux; le tout est indiqué avec une souplesse, un esprit et une liberté qui tiennent du prodige.

Citer de lui toutes les belles miniatures que je connais serait entreprendre un long travail; une entre autres me laisse un souvenir plus vif : c'est celle qui représente le statuaire Houdon (1805). Cette fois, Isabey semble abandonner pour un instant sa facture fluide et légère pour peindre plus solidement, plus virilement; cette miniature est d'une beauté de dessin, de couleur et d'expression qui ne peut être dépassée. C'est bien le portrait d'un artiste, d'un penseur; les yeux profonds semblent vous regarder, les lèvres vont s'entr'ouvrir pour parler; il n'est pas possible de dépasser, en miniature, cette intensité de vie et cette force dans l'expression.

Isabey fut incontestablement un artiste très complet; à son talent de portraitiste il joignit les qualités de composition qui font les peintres de tableaux. Sa production, qui fut énorme, ne sentit jamais la fatigue.

Si sa carrière fut un long triomphe et sa vie une longue suite de bonheurs, disons qu'il dut ces succès et ces bonheurs

non seulement à l'admirable équilibre d'une nature d'artiste très bien douée et à un travail prodigieux, mais encore aux qualités charmantes du plus heureux caractère. Il était gai, aimable, généreux et serviable. On cite de lui des traits qui prouvent que son cœur était sensible et bon. Son camarade Girard était dans la misère : Isabey, afin de l'obliger discrètement, lui achète une de ses œuvres (*Bélisaire*) pour 3000 francs ; puis, comme il trouve à la revendre 6000 francs, il s'empresse de lui faire parvenir les 3000 francs de surplus.

Il contracta, sur la fin de sa vie, un second mariage dont il eut une fille. Ce mariage fut aussi heureux que le premier, et il mourut à quatre-vingt-huit ans, après une verte vieillesse sans infirmités.

Il laissa de lui le souvenir non seulement d'un artiste, mais aussi d'un brave homme, double titre à l'estime de la postérité.

Nous arrivons maintenant aux miniaturistes nés à la fin du XVIII[e] siècle et qui peignirent uniquement durant la première moitié du XIX[e].

Citons, en premier lieu : Saint (Daniel), né à Saint-Lô en 1778, mort dans la même ville en 1847.

Élève d'Aubry, qui lui survécut plusieurs années, Saint était déjà, en 1804, classé parmi les meilleurs miniaturistes de son temps et rivalisait avec Augustin, Isabey, etc. En 1810, l'empereur le chargea de peindre son portrait pour l'envoyer en présent de mariage à Marie-Louise. Cette miniature, autour de laquelle on avait serti pour 100 000 francs de diamants, fut portée par la future impératrice à son entrée en France ; cela devait faire un médaillon

un peu massif, mais l'empereur tenait à éblouir sa jeune femme, et il y réussit.

Il garda au cours de son heureuse carrière une vogue constante. Médaillé de première classe en 1808, il fut fait plus tard chevalier de la Légion d'honneur. Il peignit de nombreux portraits, grands et petits, de Louis-Philippe. A cette époque heureuse pour les miniaturistes, les empereurs et les rois offraient encore, comme cadeaux diplomatiques ou d'amitié, leurs portraits sur ivoire; aimable coutume que nos présidents actuels devraient bien remettre en vigueur, pour l'honneur non seulement de la miniature, mais aussi du pays dont les premiers représentants auraient ainsi leurs traits conservés dans des œuvres d'art originales et personnelles.

Le talent de Saint se recommande par une ampleur de touche remarquable. Quoique, fidèle aux traditions du XVIII[e] siècle, il employât la gouache dans ses fonds et dans ses vêtements, il donnait à l'exécution des visages une liberté inconnue de la plupart de ses prédécesseurs. Il n'avait pas la légèreté et la grâce d'un Isabey, ni le travail serré d'un Augustin, mais certains de ses portraits sont néanmoins bien intéressants à étudier.

Voici, au Louvre, celui d'un homme à cheveux gris, cravaté de couleur. Quelle jolie manière d'indiquer les modelés du visage! Quelle puissance dans le regard! Que de caractère dans la bouche aux plis volontaires et résolus! Quoique le coloris de cette miniature, où le gris domine, ne soit pas extrêmement varié, la manière en est franche et libre. On souhaiterait plus de laisser-aller dans le vêtement

PORTRAIT DE Mme N...

(Salon de 1900.)



PORTRAIT DE MA GRAND'MÈRE.

(Salon de 1893.)

un peu massif, mais l'empereur tenait à éblouir sa jeune femme, et il y réussit.

Il garda au cours de son heureuse carrière une vogue constante. Médaillé de première classe en 1808, il fut fait plus tard chevalier de la Légion d'honneur. Il peignit de nombreux portraits, grands et petits, de Louis-Philippe. A cette époque heureuse pour les miniaturistes, les empereurs et les rois offraient encore, comme cadeaux diplomatiques ou d'amitié, leurs portraits sur ivoire; aimable coutume que nos présidents actuels devraient bien remettre en vigueur, pour l'honneur non seulement de la miniature, mais aussi du pays dont les premiers représentants auraient ainsi leurs traits conservés dans des œuvres d'art originales et personnelles.

Le talent de Saint se recommande par une ampleur de touche remarquable. Quoique, fidèle aux traditions du XVIIIe siècle, il employât la gouache dans ses fonds et dans ses vêtements, il donnait à l'exécution des visages une liberté inconnue de la plupart de ses prédécesseurs. Il n'avait pas la légèreté et la grâce d'un Isabey, ni le travail serré d'un Augustin, mais certains de ses portraits sont néanmoins bien intéressants à étudier.

Voici, au Louvre, celui d'un homme à cheveux gris, cravaté de couleur. Quelle jolie manière d'indiquer les modelés du visage! Quelle puissance dans le regard! Que de caractère dans la bouche aux plis volontaires et résolus! Quoique le coloris de cette miniature, où le gris domine, ne soit pas extrêmement varié, la manière en est franche et libre. On souhaiterait plus de laisser-aller dans le vêtement



trop bien exécuté, mais l'époque ne tolérait pas de telles licences, et il faut savoir accepter l'art du moment, surtout quand il a, comme celui de Saint, de belles et sérieuses qualités.

A l'instar de Guérin et de son maître Aubry, il exécuta des miniatures d'assez grande dimension. L'époque des boîtes à tabac, bonbonnières, boîtes à mouches était passée; l'art sévère d'un David, d'un Gros, d'un Gérard, faisait sentir partout son influence, et le goût public demandait aux miniaturistes autre chose qu'une jolie formule décorative et gracieuse. C'est ce qui explique le besoin qu'éprouvèrent alors les artistes de donner à leurs ivoires une dimension plus grande, qui leur permît d'étudier et de serrer de plus près la ressemblance et le caractère de leurs modèles.

Mme de Mirbel (Lizinska Rue) (1796-1849), élève d'Augustin, eut une belle et rapide carrière. Elle débuta au Salon de 1822 par le portrait du roi. C'était atteindre du premier coup la gloire, mais cette chance, qu'elle devait à des amis dévoués et bien en cour, fut servie par son talent déjà solide et expérimenté. A cette époque, Isabey et Augustin semblaient un peu vieillis ; la société fit donc un accueil chaleureux à la jeune artiste. Le roi Louis XVIII mit le comble à ses bontés en lui choisissant un mari, M. de Mirbel, botaniste distingué, et, malgré une assez grande différence d'âge entre les époux, leur union semble avoir été heureuse.

En 1827, Mme de Mirbel fit le portrait de Charles X et, jusqu'en 1849, époque de sa mort, les livrets du Salon nous donnent une nombreuse nomenclature des illustres

personnages qui posèrent dans son atelier. Le choléra qui, en 1832, avait enlevé son maître Augustin, la frappa, elle aussi, en 1849; elle mourut en pleine gloire, en plein talent, toujours égale à elle-même, toujours comblée des marques de la faveur publique. Elle obtint une médaille de deuxième classe en 1822 et deux médailles de première classe en 1828 et 1848. Louis XVIII lui conféra le titre de peintre de la chambre du roi.

Le talent de Mme de Mirbel mérite une sérieuse analyse, car il est de ceux qui, tout en procédant d'une école, gardent une intéressante personnalité. Son séjour de plusieurs années dans l'atelier d'Augustin lui donna le goût des œuvres bien construites cherchées profondément dans leur caractère, et exécutées avec soin ; mais son tempérament la porta à élargir la formule de son Maître, qui restait malgré tout influencé par les miniaturistes du XVIIIe. Pour se rendre bien compte de cette transformation, il faut aller voir au Musée du Louvre deux portraits restés à l'état d'ébauches : ceux d'Ingres et du baron Gérard. Dans ces préparations, on trouve une ampleur de touche, une force de construction, une justesse dans les valeurs qu'on rencontrerait difficilement au même degré chez d'autres miniaturistes. L'artiste procède avec une sûreté d'exécution admirable; on sent qu'elle est sûre de sa méthode et qu'elle ne fatiguera pas, à l'heure du fini, une si belle préparation.

Dans le portrait du président Amy, peint en 1829, Mme de Mirbel nous montre toutes les ressources de son talent. La tête s'enlève sur le fond verdâtre, puissante et fine ; la robe rouge à bandes d'hermine est un chef-d'œuvre

d'exécution ; les moindres détails sont admirables, la croix de commandeur dont le président est cravaté est une merveille. Enfin, ce portrait restera le spécimen le plus complet du beau talent de M[me] de Mirbel. Il a la puissance d'une peinture à l'huile, tout en gardant le précieux de la miniature.

Dans un portrait de jeune fille blonde à collerette blanche, l'artiste déploie un charme plein de délicatesse pour interpréter le caractère tendre et un peu maladif de ce fin visage aux teintes nacrées ; il est intéressant de voir avec quelle souplesse elle savait plier son talent aux exigences de la nature, et comme ses portraits sont bien le résultat d'un beau tempérament d'artiste sensible et sincère.

Une des qualités maîtresses de son talent est la transparence du coloris. Comment savait-elle garder, malgré l'extrême fini de son travail, cette limpidité si remarquable et si rare ? En étudiant avec soin les deux ébauches dont je parlais plus haut, on peut se rendre compte de la technique de cette parfaite artiste. Voyez comme son dessin est ferme, sa construction intérieure solide ; le ton de chair est posé en de grands à-plats bien placés dans le sens des modelés intérieurs ; la couleur n'est pas fatiguée par des recherches de gris trop hâtives. Sur une ébauche de cette valeur, je puis assurer qu'elle pouvait conduire sa miniature presque jusqu'à la fin sans la fatiguer par un procédé mince et pointillé. Elle devait revenir par des touches légères et larges, monter le ton général de son œuvre sans brusques secousses, et ne se servir de la pointe de son pinceau qu'à la dernière extrémité, à l'heure où tous les

miniaturistes, grands ou petits, sont bien obligés de donner à l'œuvre le fini indispensable.

Les œuvres de Mme de Mirbel s'imposent par des qualités de premier ordre, et peuvent, souvent à leur avantage, soutenir les plus hautes comparaisons. Ses portraits gardent leur rang parmi les meilleurs de la grande époque de la miniature. Ce fut une belle artiste, passionnément éprise de son art, et qui conserva jusqu'à la fin de sa vie le souci de l'étude et de la perfection. Aussi ses progrès furent-ils constants.

Son exemple fut-il suivi ? Hélas ! en 1849, la belle école de la miniature arrivait à son déclin ; le goût du public commençait à se déformer par la vision photographique, et nous touchons au moment où cet art entrera en pleine décadence.

Après elle, l'art de la miniature n'est plus guère représenté que par quelques artistes comme Meuret, Mme Herbelin, dont une miniature exposée actuellement au Musée du Luxembourg est digne de sa grande réputation. Puis vinrent : de Pommayrac, qui fit beaucoup de portraits à la cour de Napoléon III, Camino, Mme Villeneuve, etc. Le goût du public, durant de longues années, se détache de plus en plus de la miniature. Par ce fait, les artistes diminuent de nombre et de valeur ; mais, avant de clore cette étude par un chapitre où je vais essayer d'expliquer les raisons de cette décadence, je désire vous parler brièvement de l'école de la miniature anglaise.

CHAPITRE III

ÉCOLE ANGLAISE

Comme nous, les Anglais eurent au XVIIIe siècle une très belle floraison de peintres-miniaturistes. Comme nous aussi, avant de connaître l'ivoire, ils peignirent sur vélin et sur papier. Comme nous enfin, ils tombèrent en décadence au milieu du XIXe siècle et pour les mêmes raisons. J'exclus tout à fait et volontairement de cette étude les artistes que les Anglais classent parmi les miniaturistes parce qu'ils peignent à l'huile de petits portraits sur cuivre, bois, argent et même sur de l'ardoise. Je veux m'en tenir uniquement à l'étymologie du mot *miniature* qui vient de *minium*, couleur dont se servaient beaucoup nos premiers miniaturistes sur vélin, et non du mot *mignon* (petit) ; autrement il faudrait ranger sous cette rubrique tous les peintres qui peignirent de petites figures, depuis les maîtres hollandais jusqu'à Meissonier. Ce serait sortir complètement du cadre de ce travail.

Je ne parlerai pas non plus, mon étude ne traitant absolument que de la miniature sur ivoire, des nombreux peintres qui firent de petits portraits à l'aquarelle sur papier. Pourtant les Anglais sont très fiers à juste titre de cette école qui compte Peter Oliver, John Hoskins, Thomas Flatman, et surtout Samuel Cooper, qui fut un artiste de la plus haute valeur.

Après avoir nommé Bernard Lens, qui semble avoir, un des premiers, peint des miniatures sur ivoire au commencement du XVIIIe siècle, j'arriverai de suite au célèbre Cosway, qui reste le maître du genre.

Richard Cosway, issu d'une famille flamande émigrée en Angleterre sous le règne d'Élisabeth, naquit à Tiverton en 1740. Son père, d'abord opposé à sa précoce vocation pour les beaux-arts, finit enfin par y céder, et l'envoya étudier à Londres où il entra d'abord chez Hudson, et bientôt chez Shipley. Admis comme étudiant à l'École de la Royal Academy en 1769, il était nommé associé dès l'année suivante (1770) et membre titulaire l'année d'après, en 1771. Il jouissait déjà d'une certaine notoriété lorsque le portrait qu'il fit de Mrs Fitzherbert, actrice et beauté célèbre, lui attira la faveur et l'amitié du prince de Galles. Ce haut patronage fut la cause et l'origine de la vogue extraordinaire dont il jouit pendant de longues années. A la suite du prince de Galles, toute la société riche, élégante et frivole de Londres se fit un point d'honneur de poser dans son atelier. Malgré sa prestigieuse facilité, il ne pouvait satisfaire à ses nombreuses commandes et gagnait, prétendait-il, autant d'argent que tous ses confrères réunis. Il se vantait de faire parfois jusqu'à dix et douze séances de portraits par jour. Cette vogue et cette affluence, jointes à son caractère moral et à son tempérament personnel, expliquent la nature et les faiblesses de son talent.

Après son mariage avec la belle Maria Hattfield, elle-même miniaturiste de mérite, il prit logement dans de splendides immeubles qu'il meubla avec un luxe inouï et

où il donnait à ses riches et nobles clients des concerts et des fêtes magnifiques.

Malheureusement, la sympathie qu'il manifesta pour les idées révolutionnaires françaises lui aliéna la faveur de son royal protecteur, et sa grande vogue déclina peu à peu. Les dernières années de sa vie furent attristées par la mort de sa fille et par une longue maladie. Il mourut d'une attaque de paralysie en 1821.

C'était, au physique, un petit homme plutôt laid. Il s'habillait avec une prétention et umptne souosité excentriques. Son amour-propre, sa vanité, son luxe excessif et voyant firent de lui le point de mire des satires et des railleries. Mais, au demeurant, c'était une nature franche et loyale; il était bon, généreux, sans jalousie de métier, et il fut adoré de ses élèves.

Il est impossible de refuser à Cosway d'aimables et gracieuses qualités. Ce fut le premier miniaturiste en Angleterre qui sut se servir de l'ivoire en profitant de la beauté de la matière première; sa couleur est transparente et délicate, sa technique souple et libre; mais ce talent, fait d'une trop grande facilité, tombe souvent dans l'écueil de la banalité et de la mollesse. Pour plaire à une clientèle qui aimait à être flattée, il donne à ses visages des yeux trop grands, des bouches trop petites, des carnations uniformément tendres; ses portraits de femmes ont un air de famille fâcheux, et le caractère en est le plus souvent absent. Cosway aurait dû méditer cet aphorisme : « La facilité est pour un artiste le plus grand des dons, à condition de ne pas s'en servir » Malheureusement, le succès, quand il est

trop grand, rend un bien mauvais service à l'artiste; il lui enlève le recueillement dans lequel se nourrit l'esprit; il l'oblige à adopter une formule et le fait très souvent l'esclave des prétentions d'une clientèle dont le goût n'est pas toujours éclairé.

Malgré ces restrictions, rendons à Cosway l'hommage qui lui est dû. Ce fut, dans toute l'acception du mot, un artiste, non pas un grand, mais un exquis et délicieux artiste. Il a une manière à lui souple, facile, légère et comme aérienne. Le type idéal de beauté qu'il a conçu et imaginé est sans doute un peu conventionnel et factice, mais ce type, il l'a réalisé avec une plénitude et une perfection inimitables. Ses œuvres, d'une esthétique un peu mièvre, ne vont pas toujours au delà de la banalité monotone du purement joli; mais, quand il donne sa vraie mesure, elles atteignent, dans leur genre, la pleine et parfaite beauté. D'autres, et de plus grands, ont un idéal plus noble, des visées plus hautes, une conception de l'art plus grave et plus digne; pour lui, il a cherché uniquement à plaire, mais son excuse est d'y avoir délicieusement réussi. Ce n'est pas un portraitiste, c'est un flatteur; mais son mensonge est parfois si exquis qu'on est tenté de le préférer à la vérité.

Il avait, en Engleheart, un rival. Ce dernier, né en 1775, mort en 1813, fut très protégé par le roi George III, qui lui fit peindre vingt-cinq fois son portrait. Il fit également celui des gens les plus haut placés de la cour. Sa production fut considérable, car, d'après un livre où cet artiste tenait un compte minutieux de toutes ses commandes, du prix de ses portraits et des noms de ses clients, on relève 4800 mi-

niatures. Ses années se chiffraient par des gains de 30 000 francs, et, en 1786, il atteint la somme de 55 000 francs.

Le talent d'Engleheart se distingue par une solidité dans les modelés qu'il dut à l'influence de Joshua Reynolds, son maître. Son dessin, plus ferme que celui de Cosway, fit de ses miniatures des œuvres plus sincères et plus fidèles. Pourtant, ainsi que Cosway, Engleheart se laisse aller parfois à la mièvrerie dans l'expression des yeux, souvent trop brillants et d'un éclat factice ; mais, incontestablement, ses miniatures ont un relief et un modelé qu'on ne rencontre pas dans les œuvres de ses contemporains, et, malgré son énorme production, il semble que son talent ne subit pas de décadence.

Deux frères : Nathaniel Plimer (1757) et Andrew Plimer (1763), tiennent une place très remarquable dans l'importante pléiade de cette époque, surtout Andrew, dont la réputation fut très grande, sans toutefois atteindre à celle de Cosway et d'Engleheart.

La manière d'Andrew Plimer était un peu sèche. Cet artiste, dont les miniatures sont d'une tenue toujours distinguée, péchait par le manque de souplesse dans l'exécution. Les cheveux sont peints par détails ; parfois, on pourrait presque les compter, tant la recherche minutieuse des boucles est poussée à l'extrême ; dans les ombres, les modelés sont hachés, et on souhaiterait plus de liberté dans la touche.

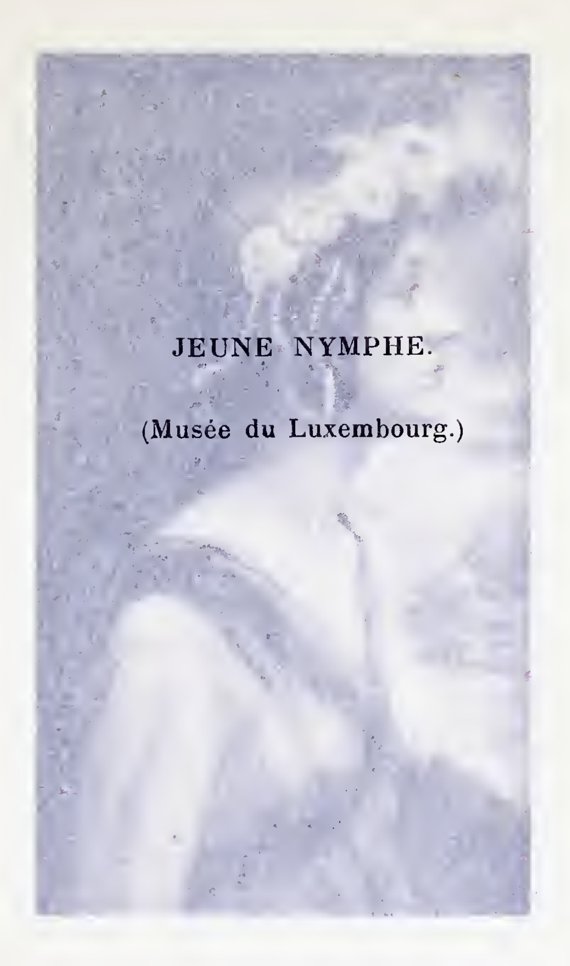
Andrew Plimer avait une fort charmante manière pour grouper dans ses portraits plusieurs figures ; certaines de ses miniatures représentant deux ou trois jeunes femmes

sont exquises. Il les vêtissait de préférence avec de simples robes blanches ouvertes sur la gorge, sans aucune garniture ; dans les cheveux, un ruban courait parmi les boucles. La simplicité de cet arrangement était d'un grand attrait.

On peut dire, d'une façon générale, qu'il a les défauts de son maître Cosway, poussés à l'exagération, sans en posséder les belles qualités de liberté, de spontanéité et de fantaisie. Il avait adopté une formule de beauté conventionnelle dont il ne se départit pour ainsi dire jamais. Ses portraits, dont la sincérité est absente, ont tous un air de famille et presque de ressemblance. Ce sont les mêmes yeux démesurément agrandis et brillants, la même pose, le même tour de tête, les mêmes carnations, les mêmes fonds bleuâtres. Le dessin est mou et sans caractère. Cherchant uniquement à plaire, il devient banal et monotone. Il a du charme et de a distinction, mais sans noblesse. Ses œuvres jouissent actuellement d'une vogue quelque peu injustifiée. Il mourut à Brighton en 1837.

Nathaniel Plimer est peu connu. Il peignit moins que son frère, et sa production fut inégale. Pourtant, certaines de ses œuvres sont fort remarquables, et on est surpris de constater que quelques-unes atteignent et dépassent même celles de son frère.

John Smart (1740-1811), grand ami de Cosway, tient une belle place dans l'école anglaise. Ses miniatures, généralement très bien construites, ont du caractère; le dessin en est préférable à la couleur, qui n'atteint jamais le charme de ton des œuvres de Cosway. Il employait, en effet, dans ses chairs, un ton un peu rouge, allant parfois jusqu'au



JEUNE NYMPHE.

(Musée du Luxembourg.)



PETITE FILLE AUX GENÊTS.

(Musée Galliera.)

JEUNE NYMPHE.

(Musée du Luxembourg.)

PETITE FILLE AUX GENÊTS.

(Musée Galliera.)





rouge-brique, mais il sauvait ce défaut par un dessin à la fois élégant et précis.

Il ne sacrifiait pas, comme Cosway, la ressemblance et le caractère au gracieux et au joli, et il cherchait la vérité plus que le charme. Ses portraits atteignent quelquefois l'expression de la vie elle-même, mais il fut moins artiste, moins primesautier et personnel que Cosway. La solidité de ses fonds, aux couleurs neutres et foncées, est une de ses caractéristiques. Si le fini de son exécution donne peut-être à ses visages un peu trop l'aspect de l'émail, il ne fut jamais trop minutieux dans le détail et les accessoires du costume, et ne donna à chaque chose que l'intérêt qu'elle méritait. Ce fut le miniaturiste le plus vrai, le plus sincère et le plus consciencieux de son époque.

Il alla dans l'Inde, où il fit un grand nombre de portraits. A son retour, son talent semble s'être développé, car ses œuvres ont plus de puissance et de caractère. Cosway, qui n'était pas toujours tendre pour ses collègues, lui montra une certaine affection, et une estime artistique dont il n'était pas prodigue. Smart mourut en 1811 après une carrière où l'homme fut aussi estimé que l'artiste.

Ozias Humphrey fut un des plus délicieux artistes de son temps. Né dans le Devonshire en 1742, il étudia d'abord à Londres à l'École d'art de Shipley, puis à Bath chez Samuel Collins. Attiré de nouveau à Londres en 1763, par sa grande admiration pour Reynolds, il fut encouragé et patronné par celui-ci. Il fit un séjour de quatre ans en Italie, de 1773 à 1777, et un autre dans l'Inde où il fit beaucoup de portraits, de 1785 à 1788. Sa carrière fut une

suite ininterrompue de succès. Élu membre associé de la Royal Academy en 1779, il en devint membre titulaire en 1790. Ce fut un artiste de grande valeur. Son dessin est parfait d'élégance, de précision et de pureté, sa couleur brillante et harmonieuse, sa technique habile et souple, ses arrangements gracieux. Notons la variété particulière de ses fonds, où il aime à peindre des paysages, des balustrades de jardins, des arbres au feuillage épais, des rideaux et des accessoires divers. Il mourut aveugle en 1810.

L'école anglaise, qui fut très importante au XVIIIe siècle, compte encore une quantité de bons miniaturistes qui, sans atteindre la grande renommée de ceux dont je viens de vous parler, eurent leur heure de célébrité. La première exhibition de la Royal Academy ne compte, parmi les œuvres exposées, que 5 miniatures. En 1786, 132 figuraient au catalogue. Cette progression éloquente nous prouve à quel point la haute société aimait alors à se faire peindre en miniature. Aussi les collections actuelles nous montrent-elles, en outre des œuvres des artistes déjà cités, d'autres charmants spécimens de l'art anglais de cette époque.

Citons encore, parmi les bons miniaturistes : John Bogle, né en Écosse. Ses œuvres peuvent rivaliser avec celles de Smart pour le fini de leur exécution, la délicatesse du modelé et la sobriété de la couleur ; mais elles n'ont pas la largeur et la puissance de celles de ce dernier. Il mourut en 1793.

Samuel Cotes (1734-1818), encouragé par les succès de son frère Francis Cotes, le pastelliste, abandonna la médecine pour les beaux-arts. Il jouit d'une certaine réputation comme miniaturiste. Ses portraits, généralement de très

petite taille et destinés à être portés en bijoux, sont des œuvres sérieuses de second ordre. Il peignit souvent sur fonds vert pâle, bleu pâle ou presque blanc.

John Donaldson, né à Edimbourg en 1737, fut un bizarre et un original. Ses miniatures, de couleur souvent excentrique, ont de la force et de la vigueur.

Henry Edridge (1739-1821) fit ses études à la Royal Academy, où il éveilla l'intérêt de Reynolds. Ses plus belles miniatures sont peut-être les copies qu'il fit des œuvres de son Maître, dont il sut rendre la puissance et la riche couleur. Le British Museum possède de lui de nombreux portraits de peintres contemporains.

Nathaniel Hone, né à Dublin en 1718, mort en 1784, fut un des deux membres originaires qui exposèrent des miniatures à la première exposition de la Royal Academy, avec laquelle il eut plus tard une querelle célèbre. Ses œuvres, de très petites dimensions et peintes généralement sur un fond vert foncé, ont du charme et de la délicatesse.

Horace Hone, son fils, qui vécut de longues années à Dublin, fit plus de portraits que son père. Venu à Londres, il exposa à la Royal Academy jusqu'en 1822. Ses œuvres brillent par la richesse et l'éclat du coloris. Il mourut en 1825.

James Nixon, admirateur enthousiaste de Reynolds, dont il s'inspira dans ses portraits, naquit en 1741. Il étudia à la Royal Academy, dont il devint associé en 1778. Il fut patronné par la cour et devint le miniaturiste attitré de la duchesse d'York. Il fit les portraits de nombreuses célébrités théâtrales de l'époque. Ses œuvres ont de la distinction et du charme. Il mourut à Tiverton, en 1812.

George Chinnery, Irlandais, vint d'abord à Dublin, puis à Londres, où il exposa à la Royal Academy en 1791. Il voyagea et séjourna pendant plusieurs années dans l'Inde, en Chine et en Cochinchine, d'où il envoyait de temps en temps ses œuvres aux expositions de Londres. Ses portraits, de forme généralement ronde, sur fond souvent vert sombre ou presque noir, sont librement et largement traités. Il mourut en 1848.

Richard Crosse (1742-1810) était sourd et muet. Il exposa à la Royal Academy de 1770 à 1795. Ses œuvres ont du caractère et sont remarquables par le fini de l'exécution et la qualité du coloris. Il semble avoir eu pour le jaune une prédilection toute particulière, car on retrouve cette couleur dans presque toutes ses miniatures, soit dans le fond, soit dans le costume. Il mena la vie d'un misanthrope et d'un reclus et mourut en 1810.

William Grimaldi, né en 1751, vint étudier en France, où il séjourna huit années et où il paraît avoir exécuté nombre de portraits. De retour à Londres, il devint un des nombreux peintres attitrés de George III, du duc et de la duchesse d'York et de George IV. C'était un mélancolique et un sentimental. Il mourut en 1830, après avoir fait dans l'exercice de son art une fortune importante.

Voici encore un sourd-muet : Charles Sheriff. Natif d'Écosse, il vint à Londres en 1773. Il prit si bien la manière de Cosway qu'on le confond quelquefois avec lui. Il en a la méthode hardie et primesautière et imite ses fonds floconneux aux teintes bleuâtres. Il partit en 1800 pour l'Inde, où il mourut aussitôt après son arrivée.

John Plott, né à Winchester en 1737, où il mourut en 1803, fut l'élève de Richard Wilson et de Nathaniel Hone. Il exerça son art avec succès à Londres et dans sa ville natale. Il exposa fréquemment à la Royal Academy, depuis 1772 jusqu'à sa mort. Ses œuvres, élégantes et délicates, pèchent par l'excès d'un travail trop minutieux et dénotent plus de patience que de force.

Samuel Shelley (1750-1808) excella à peindre des portraits en groupes. Il manque de vigueur et de caractère dans le dessin et de puissance dans le coloris, mais son style est élégant et gracieux. Il peignit sur ivoire de nombreuses compositions imaginatives d'après Shakespeare, le Tasse, etc. Ce fut un miniaturiste à la mode que l'on mettait au rang de Smart, mais dont il n'a pas le talent ni l'habileté.

Citons encore Luke Sullivan, Irlandais, qui vint à Londres en 1750 et mourut en 1771. Ses portraits, généralement de petite taille, sont d'une technique habile, mais parfois mal dessinés et d'une couleur générale trop affadie.

Nommons enfin William Wood (1768-1809). Ses œuvres ont une certaine parenté avec celles de Cosway dont il s'appropria la technique. Son dessin a du caractère, quoique un peu académique. Il peignit, dit-on, plusieurs centaines de portraits.

Vous le voyez, l'école anglaise ne peut nous laisser indifférents. Elle compte de beaux artistes originaux et délicats. Mais, hélas! en Angleterre comme en France, le XIXe siècle vit diminuer et le nombre et la valeur de ses miniaturistes. La cause de cette décadence étant identique dans les deux pays, je prierai le lecteur de lire le prochain chapitre; il y

trouvera l'explication logique du discrédit dans lequel la miniature tomba en Angleterre pendant la seconde moitié du siècle dernier.

Cependant, avant de terminer cette rapide revue des miniaturistes anglais, nous avons encore à dire quelques mots des artistes de valeur qui illustrèrent la première moitié du XIXe siècle.

Andrew Anderson, né à Aberdeen en 1777, travailla longtemps sous la direction de Raeburn, à Edimbourg. Il avait déjà, dit-on, peint 427 miniatures, quand, en 1801, à l'âge de vingt-quatre ans, il entra à l'École de la Royal Academy où il exposa, l'année suivante, 6 miniatures. Son style, tout différent du style de Cosway et des autres artistes du XVIIIe siècle, fit, dans l'art de la miniature, une sorte de révolution. Il fut le premier à chercher dans ses œuvres l'effet de la peinture à l'huile. Ses portraits, qui affectent le plus souvent la forme carrée, ont du caractère dans le dessin et de la puissance dans la couleur. Ce fut un artiste habile, consciencieux, plein de fortes plutôt que de gracieuses qualités. Il mourut en 1845, après une très belle et très heureuse carrière.

Son meilleur élève fut sir Charles William Ross, Écossais comme lui, né en 1794 et mort en 1857. Ce fut une sorte d'enfant prodige. A dix ans, il exécuta, dit-on, les portraits du duc de Portland, de lord Bentick et d'autres grands personnages. A quinze ans, il exposait déjà à la Royal Academy. Il peignit au cours de sa vie, qui ne fut qu'une longue suite de succès, beaucoup plus de 2000 portraits. Ce fut le miniaturiste le plus populaire de son temps. La

famille royale anglaise, la plupart des têtes couronnées de l'Europe, la haute aristocratie et les beautés célèbres du temps posèrent dans son atelier. Élu membre de la Royal Academy en 1842, il fut fait chevalier la même année. On peut dire de son talent qu'il fut à la fois délicat et consciencieux ; son dessin est sûr et sa couleur agréable ; mais il fut trahi par les modes ridicules de son temps, qui privent ses portraits du charme et de l'agrément qu'ils auraient eus un demi-siècle plus tôt, à l'époque des Plimer et des Engleheart. On demanderait à ses œuvres moins de monotonie et plus de variété dans le jeu des lumières et des ombres, moins de sagesse et plus de libre fantaisie.

Citons ici les noms de Chalon, sir William Newton, Thomas Carrick, Alfred Tidey, miss Costello, John Conesford, Anthony Stewart, qui peignirent tous, avec plus ou moins de succès, la miniature au cours de cette même période.

Et finissons cette nomenclature en disant quelques mots de Robert Thorburn, que nous pouvons considérer comme le dernier des bons miniaturistes anglais de la grande époque.

C'était un Écossais, comme Robertson et Ross. Il naquit à Dumfries, en 1818. Il étudia d'abord à l'Académie d'Edimbourg, puis à l'École de la Royal Academy. Pendant longtemps, il partagea la vogue de sir William Ross et les faveurs de la haute société. Comme ses deux compatriotes, il visa à produire, dans ses miniatures, l'effet de la peinture à l'huile. Comme eux aussi, et surtout comme sir William Ross, il agrandit considérablement les dimensions de

ses portraits, allant souvent jusqu'à joindre ensemble plusieurs plaques d'ivoire pour obtenir la grandeur désirée.

Peintre trop académique, il fut un portraitiste exact et ressemblant, mais il manqua un peu des dons naturels de l'artiste : imagination et sentiment. Ses œuvres, comme toutes les miniatures contemporaines, souffrent de la banalité, de la laideur des costumes et des modes de son temps.

CHAPITRE IV

DE LA DÉCADENCE DE LA MINIATURE ET DE SA RENAISSANCE ACTUELLE

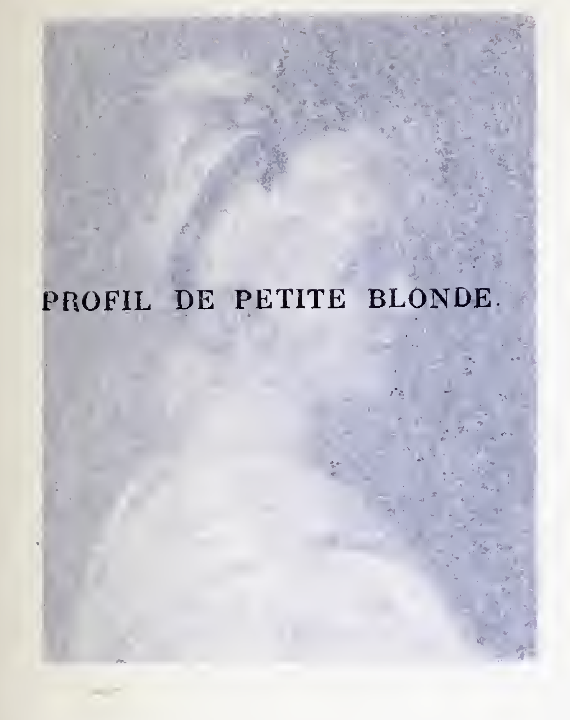
Après la brève étude que nous venons de faire de la belle époque de la miniature tant en France qu'en Angleterre, il est nécessaire que je termine en indiquant la cause qui amena, vers le milieu du siècle dernier, la décadence de cet art alors en pleine floraison. Elle fut la même partout : l'invention de la photographie. Le goût du public pour le petit portrait ne cessa jamais d'exister, mais il se porta avec un engouement prodigieux vers la nouvelle invention si merveilleuse du daguerréotype. Pour bien comprendre cet engouement, il faut se reporter à cette époque et songer quelle fut la stupéfaction du public en voyant ses traits exacts, ressemblants, reproduits sur une petite plaque de verre après une pose de quelques secondes.

Je ne songe pas à vous raconter l'histoire de Daguerre, né en 1789, mort en 1851. Mais il est curieux de savoir que cet homme, qui fit tant de mal à l'art si charmant de la miniature, était lui-même peintre, peintre de décors, il est vrai. Ses premiers essais de photographie sur verre ne donnaient pas encore toute satisfaction, mais, quand on put reproduire la photographie sur papier, ce fut une folie ; tout le monde voulut avoir son portrait par douzaines, en

donner à ses amis, se contempler de face, de profil, de trois quarts. Comment la miniature aurait-elle lutté contre ce courant? Les délicats, les gens à traditions, firent bien encore travailler les miniaturistes, mais alors, comme aujourd'hui, ils étaient peu nombreux. Les pauvres artistes ne trouvant plus à vivre de leur art cessèrent de l'exercer ou l'exercèrent mal. Il se créa ainsi toute une sorte d'école de miniaturistes qui, rejetant les fortes études de dessin de leurs brillants prédécesseurs, se contentèrent de copier des photographies. Ce fut le signal de la décadence complète ; plus de personnalité, plus de force dans le caractère, plus de brillant dans la couleur ; les œuvres exécutées dans ces conditions ne furent plus que de mauvais coloriages, d'un pointillé étroit, d'un aspect aussi anti-artistique qu'une chromolithographie. Insensiblement, la miniature tomba dans le domaine de l'art d'agrément à l'usage des jeunes filles à marier ; on faisait de la miniature entre une leçon de chant et une leçon d'ouvrages manuels, et on décorait prétentieusement de ce beau nom un triste barbouillage sur ivoire qui souvent ne valait pas une bonne épreuve photographique.

Évidemment, au milieu de cette décadence, surnageaient quelques talents. Mais, dans les expositions, les miniatures sérieusement dessinées et peintes étaient étouffées par une avalanche de telles médiocrités que le public fuyait sans même vouloir les regarder.

Tout a une fin, même le mal. L'œuvre d'art a toujours son charme et sa valeur. Après plus de soixante ans d'engouement passionné pour le portrait en photographie, les gens



PROFIL DE PETITE BLONDE.

PETITE FILLE AU CHAPEAU.

PORTRAIT DE JEUNE FEMME.

(Salon de 1897.)

INFANTE.

(Salon de 1898.)

HÉLIOTYPIE-HÉLIOCHROMIE
FORTIER et MAROTTE
35, Rue de Jussieu, Paris

[illegible] à ses amis, se contempler de face, de profil, de trois quarts. Comment la miniature aurait-elle lutté contre ce courant? Les délicats, les gens à traditions, firent bien encore travailler les miniaturistes, mais alors, comme aujourd'hui, ils étaient peu nombreux. Les pauvres artistes ne trouvant plus à vivre de leur art cessèrent de l'exercer ou l'exercèrent mal. Il se créa ainsi toute une sorte d'école de miniaturistes qui, rejetant les fortes études de dessin de leurs brillants prédécesseurs, se contentèrent de copier des photographies. Ce fut le signal de la décadence complète; plus de personnalité, plus de force dans le caractère, plus de brillant dans la couleur; les œuvres exécutées dans ces conditions ne furent plus que de mauvais coloriages, d'un pointillé étroit, d'un aspect aussi anti-artistique qu'une chromolithographie. Insensiblement, la miniature tomba dans le domaine de l'art [illegible] des jeunes filles à marier; on [illegible] entre une leçon de chant et une leçon [illegible], et on décorait [illegible] triste barbouillage [illegible] pas une bonne épreuve photographique.

Évidemment, au [illegible] décadence, surnageaient quelques talents. Mais [illegible] expositions, les miniatures [illegible] étaient étouffées par une avalanche de telles [illegible] que le public fuyait sans même vouloir les regarder.

Tout a une fin, même le [illegible] œuvre d'art a toujours son charme et sa valeur. Après [illegible] soixante ans d'engouement passionné pour le portrait [illegible] photographie, les gens









fortunés et de goût délicat firent une remarque : c'est que, de leurs ascendants photographiés en 1840, il ne leur restait que des images pâlies, décomposées, presque toujours ridicules d'attitude et d'arrangement, alors que leurs ancêtres du XVIIIe siècle et de l'époque impériale revivaient tout entiers dans de précieuses œuvres d'art dont la valeur augmentait chaque jour. La comparaison imposait sa conclusion d'elle-même. Ces gens de goût et de tradition eurent alors le désir de laisser d'eux à la postérité future autre chose que de simples photographies destinées à se détruire sous l'action de l'air et de la lumière. Ce furent les premières lueurs de la renaissance de la miniature; mais, pour que cette renaissance devînt brillante et durable, il ne suffisait pas du bon vouloir du public ; il était encore de première nécessité qu'il surgît des artistes dignes de leurs ancêtres et qui pussent, à leur tour, rendre confiance aux amateurs découragés devant des productions insipides et sans valeur.

Remarquez qu'à notre époque de vulgarisation, je n'ai pas la prétention de vous annoncer la fin du portrait photographié ; il est bien entendu que la masse préférera toujours avoir, pour une somme relativement minime, une douzaine de portraits. Cela est un fait acquis et ne changera pas. Mais je veux dire que, dans les milieux où l'on a des traditions d'art, de famille et le culte du souvenir, on revient incontestablement au portrait en miniature parce qu'il est adorable et précieux, parce que rien ne le remplace : ni le grand portrait, qui est décoratif mais combien embarrassant, ni la photographie, pour les raisons que j'ai indiquées plus haut.

Les miniaturistes travaillent pour une sélection. Soit, mais cela leur suffit. Cette sélection tendra, d'ailleurs, à s'accroître, j'en suis certaine, et répondra au nombre des artistes qui cultiveront cet art dans l'avenir.

Il n'y avait qu'un seul moyen pour que l'art de la miniature sortît enfin de son marasme : préparer toute une école de jeunes artistes travaillant d'après nature, chassant impitoyablement les copies photographiques et préparant, par de bonnes études de dessin, leur talent futur. Il fallait faire comprendre aux élèves que l'art de la miniature était aussi difficile et aussi sérieux que celui de la peinture à l'huile, qu'il exigeait autant d'efforts, une égale dépense de temps et d'énergie, et que c'était une prétention aussi naïve que ridicule d'espérer peindre une bonne miniature après quelques mois d'étude.

Évidemment, il fallut un certain temps pour que ces principes fussent appliqués ; mais l'heure était venue pour la miniature de retrouver une partie de son éclat, et, devant de sérieux efforts, devant des expositions chaque jour plus intéressantes, il se forma un courant composé d'une part d'artistes de valeur, d'autre part d'amateurs sérieux, qui, par leurs encouragements et leurs commandes, permirent aux miniaturistes de vivre et de continuer leurs efforts.

Maintenant le mouvement est donné. Non seulement en France, mais en Angleterre, en Amérique, en Allemagne, en Italie, de tous côtés, des sociétés se forment, des expositions s'ouvrent, les ateliers s'emplissent. J'ai la joie personnelle de constater que mes élèves, tant françaises

qu'étrangères, enseignent les bons principes et forment à leur tour d'autres élèves qui marchent dans la bonne voie. Le public, étant plus difficile, force les artistes, s'ils veulent réussir, à produire des œuvres meilleures. Les progrès se font chaque jour sentir, et tout me fait augurer que, dans peu de temps, l'École de la miniature aura retrouvé son éclat d'autrefois.

Je pense avoir assez prouvé, dans cet essai rétrospectif, toute mon admiration pour les grands maîtres qui nous ont précédés. Je crois pourtant que tenter de les imiter, chercher à copier leurs méthodes et vouloir faire au xxe siècle de la miniature comme on la faisait au xviiie serait une grave erreur. L'art est toujours et doit être le fruit de son époque. Or, nous sommes bien loin, aujourd'hui, de l'esprit badin, léger, frivole et spirituel d'où naquit l'art des Fragonard, des Boucher, des Hall, des Augustin, etc. Nos qualités sont tout autres. Admirons donc, sans les pasticher, les délicieuses peintures du temps passé, et nous, peintres du xxe siècle, faisons de notre mieux pour être originaux. Tout en restant des artistes cultivant un art précieux, élargissons notre facture ; cherchons dans des études de plein air une couleur moins conventionnelle, et que la sincérité de notre dessin donne à nos œuvres le caractère qui manque parfois aux miniatures de la brillante époque qui nous a précédés.

Je crois fermement à la renaissance de l'art de la miniature, si cet art se renouvelle et se rajeunit au contact de la vie moderne. Mais si je voyais nos artistes actuels soucieux seulement d'imiter les anciens, je pourrais sans crainte

annoncer la fin prochaine du mouvement qui se fait actuellement en faveur de la miniature.

Je termine donc cet essai en conseillant aux miniaturistes de regarder avec attention et d'étudier avec soin les belles œuvres d'autrefois; un véritable artiste n'est jamais trop instruit dans son art. Mais je leur dirai aussi : Maintenant que je vous ai aidés à connaître vos devanciers, allez, produisez avec toute l'indépendance de votre tempérament ; cherchez des formules plus nouvelles ; ne vous croyez pas liés par les traditions ; vous avez à votre disposition, dans l'ivoire, la plus délicate et la plus belle matière ; j'espère pour vous que votre méthode est bonne ; en ce cas, peignez votre miniature sans vous hypnotiser sur ce que d'autres ont fait avant vous : c'est le moyen le meilleur pour conquérir une personnalité et ajouter peut-être, un jour, votre nom à ceux qui ont illustré la belle École des miniaturistes du temps passé.

Deuxième Partie

TRAITÉ PRATIQUE

CHAPITRE PREMIER

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

C'est une grave erreur de croire que, pour peindre une miniature, il n'est pas nécessaire de bien dessiner. Cette erreur a duré plus d'un demi-siècle, et l'art de la miniature a failli en mourir, ainsi que nous venons de le voir au précédent chapitre.

Aussi, au début de ce traité pratique où je veux essayer de résumer les conseils propres à aider la carrière d'un miniaturiste, je poserai tout d'abord comme un principe absolu que l'élève, avant de s'asseoir devant son pupitre, doit savoir dessiner ; j'entends : dessiner suffisamment pour ne pas s'effrayer du travail d'après nature, et qu'il doit avoir fait d'aussi fortes études que s'il se destinait à la peinture à l'huile, car je certifie qu'il est plus difficile de dessiner une figure réduite à de petites proportions que de la dessiner dans sa grandeur naturelle.

Je conseille donc aux élèves qui désirent cultiver la peinture sur ivoire de n'aborder cet art que bien préparés par de bonnes années d'études de dessin. Ma longue expérience m'a prouvé que, seuls, ceux qui savent dessiner sont sortis des rangs ; les autres, malgré une exécution qui peut devenir aimable et jolie, restent en route et grossissent le nombre des médiocrités. Ne vous pressez donc pas, jeunes

artistes ; étudiez le dessin avec courage, et, le jour où vous vous installerez devant votre première feuille d'ivoire, la moitié du chemin sera déjà franchie.

*
* *

Je vais premièrement, et avant d'aborder le côté exécution, parler de tout ce qui est nécessaire au bagage du miniaturiste ; notre art est si minutieux et si délicat que je crois absolument indispensable de ne rien négliger dans sa partie matérielle, afin d'assurer un résultat que le manque de soins dans les préliminaires pourrait compromettre. Mettons donc toutes les chances de notre côté en choisissant avec intelligence ce dont nous avons besoin pour peindre une miniature.

1. — Du choix et de la préparation des ivoires.

L'ivoire doit être uni, transparent, sans veines au milieu; les côtés peuvent être veinés sans grave inconvénient. C'est même inévitable pour les feuilles dépassant la moyenne.

Je conseille fortement d'éviter les ivoires trop blancs. Ils sont toujours préparés à l'eau oxygénée et à la potasse et décomposent les tons délicats tels que les laques, carmin, jaune indien et parfois le cobalt. Il faut donc demander de l'ivoire dans son ton naturel, ce qui n'est pas pour nuire à l'exécution des chairs, car sa couleur un peu jaune est fine et soutient les carnations de la façon la plus heureuse,

même dans les visages d'enfants au teint extrêmement transparent.

L'ivoire étant une matière fragile, il faut, pour le couper, prendre certaines précautions. Quand on a déterminé, sur la feuille choisie, au moyen d'un tracé au crayon mine de plomb, la forme qu'on devra donner à sa miniature, on met cette feuille à tremper pendant une heure environ; l'ivoire devient alors plus mou et transparent et peut être coupé sans danger d'éclater. Si on trace un rond ou un ovale, il faut avoir soin de diriger toujours la pointe des ciseaux dans l'axe de l'ivoire. C'est donc en s'y prenant à quatre fois que l'on doit faire tomber les côtés de la feuille d'ivoire; autrement, on risque de fendre sa feuille du haut en bas ou de lui faire subir des petites gerçures qui, à un moment donné, feront éclater l'ivoire sous l'influence d'une température sèche et chaude. Il faut bien nous dire que nous travaillons sur une matière sensible à l'humidité comme à la chaleur, et dont il est sage de se méfier.

Quand on doit couper une feuille rectangulaire ou carrée, les ciseaux ne peuvent plus rendre aucun service; il faut se servir d'une petite scie très fine et avoir soin de poser la feuille d'ivoire sur une table bien plate pour faire ce travail. Sans cela, l'effort de la scie peut la faire éclater.

Avant de peindre sur l'ivoire, il est nécessaire de le poncer alors même que le marchand l'aurait déjà fait, car la moindre marque de doigts graisse la feuille et empêche la couleur de mordre régulièrement. Donc, la feuille une fois coupée, il faut la poser sur du papier et prendre avec ses doigts une pincée de poudre de pierre ponce très fine, puis

frotter doucement avec la paume de la main ; ou, s'il vous est désagréable de vous servir de votre main, prenez un petit morceau de linge bien blanc. Ce petit travail ne demande que quelques instants, à moins que, à défaut de ponçage préalable par le marchand, les raies de la scie ne soient visibles. Dans ce cas, il faut frotter jusqu'au moment où les petites raies auront disparu. Ne vous servez jamais de papier de verre, même très fin : il ferait des marques dans tous les sens.

L'ivoire bien coupé, bien poncé, doit être mis à sécher pendant deux jours au moins après le bain précédant le coupage. Ce n'est qu'à ce moment qu'il doit être collé sur un carton. Ainsi redevenu sec, il peut rester aussi plat qu'une feuille de cuivre, mais, si on le colle trop tôt, il se gondole, se creuse et risque d'éclater sous une trop grande pression du carton ou du cadre.

Le collage de l'ivoire offre trop de difficultés pour que je le passe sous silence. Quand la plaque est de petite dimension, voici comment je procède. Après avoir, sur une feuille de carton bien blanc, marqué d'un trait au crayon le contour de l'ivoire, je prends avec un pinceau hors d'usage de la gomme arabique liquide très pure et j'en couvre légèrement le carton en ayant soin de ne pas dépasser le tracé au crayon ; puis, avec rapidité, je pose l'ivoire exactement sur la partie gommée et je place le tout entre les feuillets d'un livre que je mets immédiatement sous presse avant que l'humidité de la gomme ait fait gondoler l'ivoire. Si vous ne possédez pas de presse à copier, ce qui serait fâcheux, placez sur votre livre des objets lourds, tels que



MINIATURE DESSINÉE. MINIATURE ÉBAUCHÉE. MINIATURE FINIE.

(Miniature en trois états.)

frotter doucement avec la paume de la main ; ou, s'il vous est désagréable de vous servir de votre main, prenez un petit morceau de linge bien blanc. Ce petit travail ne demande que quelques instants, à moins que, à défaut de ponçage préalable par le marchand, les raies de la scie ne soient visibles. Dans ce cas, il faut frotter jusqu'au moment où les petites raies auront disparu. Ne vous servez jamais de papier de verre, même très fin : il ferait des marques dans tous les sens.

L'ivoire bien coupé, bien poncé, doit être mis à sécher pendant deux jours au moins après le bain précédant le coupage. Ce n'est qu'à ce moment qu'il doit être collé sur un carton. Ainsi redevenu sec, il peut rester aussi plat qu'une feuille de cuivre, mais, si on le colle trop tôt, il se gondole, se creuse et risque d'éclater sous une trop grande pression du carton ou du cadre.

Le collage de l'ivoire offre trop de difficultés pour que je le passe sous silence. Quand la plaque est de petite dimension, voici comment je procède. Après avoir, sur une feuille de carton bien blanc, marqué d'un trait au crayon le contour de l'ivoire, je prends avec un pinceau hors d'usage de la gomme arabique liquide très pure et j'en couvre légèrement le carton en ayant soin de ne pas dépasser le tracé au crayon ; puis, avec rapidité, je pose l'ivoire exactement sur la partie gommée et je place le tout entre les feuillets d'un livre que je mets immédiatement sous presse avant que l'humidité de la gomme ait fait gondoler l'ivoire. Si vous ne possédez pas de presse à copier, ce qui serait fâcheux, placez sur votre livre des objets lourds, tels que



poids en fonte, in-folio, etc. De toutes façons le livre doit rester sous presse pendant deux heures environ.

Si votre ivoire dépasse une certaine dimension, c'est-à-dire 12 à 14 centimètres, je vous conseille de procéder autrement. Collez d'abord au verso de votre plaque une feuille de papier blanc léger; après avoir laissé sécher, collez votre ivoire, ainsi garni de sa feuille de papier, sur le carton habituel, mais par ses bords seulement et sur une largeur d'un centimètre environ, de façon qu'il puisse jouer librement suivant la température de la pièce où vous travaillez et suivant la quantité d'eau que vous employez dans votre ébauche. Vous éviterez ainsi les ivoires qui se creusent en forme de cuvette ou qui se fendent irrémédiablement, et vous pourrez être assurés de travailler jusqu'au bout sur une surface bien plane, ce qui est essentiel.

2. — Des couleurs et de la palette.

Je conseille à l'élève un choix de couleurs restreint, ayant pour principe que celui qui n'emploie que les tons maîtres devient plus facilement coloriste, en s'habituant à chercher, par leur mélange, les tons composés qui varient à l'infini.

Voici donc les noms des couleurs qui doivent figurer sur la palette : noir d'ivoire, bistre, brun Van Dyck, terre de Sienne naturelle, terre de Sienne brûlée, ocre, jaune indien, orpin rouge, gomme-gutte, outremer, cobalt, bleu de Prusse, vert Véronèse, vermillon de Chine, carmin, laque de garance rose, brun rouge. Le blanc ne doit pas se placer sur la palette, il faut se procurer de petits flacons

de blanc d'argent et en prendre à mesure qu'on en a besoin.

Je voudrais pouvoir dire que toutes les couleurs dont nous nous servons sont bonnes et durables. Hélas ! l'industrie n'a pas fait de progrès dans le sens de la stabilité des couleurs ; loin de là ; elles les a rendues d'un prix plus modéré, bien petit avantage pour nous qui en usons si peu et qui les achèterions au poids de l'or si nous étions certains de leur durée. Pourtant, il faut savoir distinguer celles qui sont durables et celles qui ne le sont pas. Le vermillon, par exemple, est extrêmement solide, ainsi que l'orpin rouge ; le carmin l'est moins ; je lui préfère la laque de garance rose, d'un emploi plus difficile, mais plus satisfaisant. La terre de Sienne brûlée est une charmante couleur moins solide que la naturelle ; il faut, pour l'usage qu'on en fait dans les cheveux, la soutenir avec du brun Van Dyck ; le jaune indien, dont la transparence est incomparable, est bien fugitif ; pour ma part, j'y ai totalement renoncé pour les tons de chair. Quant aux bleus, ils sont presque tous solides, le cobalt moins que l'outremer, mais le Prusse est tout à fait stable. L'ocre est un ton pâteux que je remplace souvent par la terre de Sienne naturelle, sans le rejeter de ma palette pourtant ; mais, dans les grands mélanges, il gouache le ton et lui enlève de sa limpidité.

Depuis quelques années, les marchands de couleurs nous préparent de petites tablettes toutes broyées qui sont bonnes ; je préfère pourtant acheter la couleur en feuilles sortant du mortier et la broyer ensuite chez moi avec une molette sur une plaque de verre dépoli. Ce broyage se fait à l'eau avec un peu de gomme liquide. Il est long et il

faut s'armer de patience ; mais le résultat mérite ce petit effort, car les couleurs sont toujours meilleures et plus fines.

Il est nécessaire de coller toutes ses couleurs sur une palette d'ivoire, car la palette de porcelaine donne au ton qu'on prépare une coloration trop blanche, et le celluloïd, qui imite l'ivoire, étant toujours verni, l'eau se retire de sa surface comme sur un corps gras. Les couleurs doivent occuper environ la moitié de la palette, afin que l'autre reste libre pour le délayage des tons et leur mélange.

3. — De la préparation de l'eau gommée et de son emploi.

Pour faire une eau gommée très pure, il faut acheter de la gomme arabique bien blanche, trier les meilleurs morceaux et les laisser fondre dans de l'eau stérilisée par une ébullition de trente à quarante minutes ; remuer de temps en temps, et, quand on estime que les morceaux sont bien fondus, passer cette eau gommée au travers d'une mousseline. Il faut que cette gomme liquide forme une goutte un peu consistante au bout du pinceau, mais ne fasse pas colle.

La gomme doit être employée constamment dans l'exécution d'une miniature, mais en petite quantité. Il faut donc en prendre dans le bout de son pinceau et la poser sur la palette afin de la mélanger constamment avec les couleurs employées. Son utilité est incontestable, car elle fait adhérer la couleur à l'ivoire, qui est une matière non

absorbante; elle permet la reprise des tons les uns sur les autres en évitant les délayages et les trous ; sans elle, la miniature devient d'une exécution plus pénible, et son aspect est terne. Pourtant, il ne faut pas en abuser, car alors le travail devient verni et fort difficile à modeler. Je conseille donc à l'élève de beaucoup surveiller l'emploi de sa gomme ; j'indiquerai, dans le courant de ce traité, les circonstances où cet emploi peut être augmenté.

4. — Du choix des pinceaux.

Le choix des pinceaux est d'une très grande importance; il peut avoir une influence considérable sur l'exécution. En effet, je défie un miniaturiste de peindre une ébauche robuste et franche avec un petit pinceau pointu comme j'en vois souvent entre les mains de certains élèves qui viennent chez moi pour la première fois.

Il faut choisir ses pinceaux en martre rouge ou noire (la noire est plus chère et je ne la trouve pas meilleure) et dans les numéros 5, 6, 7, 8; se réserver le 5 et le 6 pour finir les parties délicates, le 7 pour l'ébauche et le 8 pour les fonds et les parties les plus larges.

Maintenant, il est bon d'ajouter que les pinceaux deviennent des collaborateurs aimés ; que certains, dont les pointes sont usées, doivent être gardés avec soin. Plus loin, je dirai leur rôle dans les différentes périodes par lesquelles passe une miniature avant d'être terminée. J'ai pris l'habitude de me les désigner à moi-même par de petites encoches que je taille dans leur hampe : une encoche

signifie *bon*, deux *très bon*, trois sont les galons de général en chef, et celui-là est réservé pour un travail spécialement difficile, comme l'ébauche des yeux, par exemple, qui demande une sûreté de main particulière. Rejetez donc impitoyablement les numéros 1, 2, 3, 4; les pointes n'en sont pas plus fines que celles des numéros suivants, et, dans ces derniers, vous trouverez un corps qui pourra contenir assez de couleur pour ne pas vous obliger à retourner constamment à votre palette.

5. — Le grattoir, la loupe, le pupitre.

Le grattoir joue un si petit rôle dans ma méthode que j'aime mieux le passer sous silence. Son emploi ne doit être toléré que pour enlever une poussière ou, à de rares exceptions, détacher le brillant d'un cheveu dans une masse. S'en servir davantage est toujours une faute.

La loupe, c'est autre chose. Son rôle est important. Elle doit, en grossissant notre travail, nous en montrer les misères et les faiblesses. A aucun prix, il ne faut s'en servir pour peindre. Je parle à des élèves dont la vue est normale. Si vos yeux sont atteints d'un léger presbytisme, mettez des lunettes, mais ne vous servez pas de la loupe, car elle vous amènerait à un travail plat et anémié. Gardez la loupe comme une conseillère sincère et parfois brutale qui vous dira vos vérités ; mais, après vous en être servi pour regarder votre travail, posez-la à côté de vous et réparez de votre mieux les fautes qu'elle vous a signalées.

Il y a pourtant des cas où l'usage de la loupe est indis-

pensable : c'est quand il vous arrivera d'avoir à exécuter des miniatures d'une dimension tout à fait exiguë pour bagues ou petits médaillons. Alors, il est bien certain que le travail à la loupe est inévitable. Mais je fais des vœux pour qu'il vous soit donné de ne pas y recourir souvent ; votre vue n'y trouverait pas son compte et votre art moins encore.

Le pupitre est indispensable. Je recommande celui à crémaillère pouvant se relever et s'abaisser à volonté. Combien de jeunes élèves m'arrivent avec des petites boîtes incommodes où leur miniature se fixe sans stabilité. C'est une grosse erreur de mal s'installer pour peindre une miniature, car les difficultés artistiques que rencontrera l'élève sont bien assez nombreuses sans avoir besoin de les doubler par des difficultés matérielles.

*
* *

Voici donc mon jeune miniaturiste armé de toutes pièces. Ce préambule est peut-être un peu long et détaillé, mais il était nécessaire. Maintenant, je vais passer à la partie la plus délicate, c'est-à-dire à la méthode qu'il faut employer pour devenir un bon miniaturiste. Je vais m'efforcer de résumer avec clarté mon long professorat qui m'a valu déjà, par ses résultats, de si grandes satisfactions.

CHAPITRE II

DU DESSIN PRÉPARATOIRE

1. — Observations générales.

Je mets donc, pour la première fois, l'élève devant le modèle vivant. De préférence, j'évite de le faire débuter par un enfant ou un vieillard : l'enfant, parce que ce serait s'attaquer tout d'abord à la haute difficulté ; le vieillard, parce que nous commencerions notre première étude avec des lois d'exception. Prenons donc une jeune femme ; cherchons un éclairage ni trop clair, ni trop foncé, et regardons notre modèle longuement avant de le dessiner ; analysons, pour ainsi dire, son caractère, et ne prenons notre crayon que lorsque nous aurons bien compris le type que nous avons sous les yeux.

Jamais je n'insisterai assez sur l'importance de ce dessin préparatoire ; jamais je ne dirai assez le soin qu'il faut apporter dans la recherche des proportions, des formes et des valeurs. C'est de ce dessin que dépend tout l'avenir de la miniature. Aussi je demande souvent à l'élève de le faire dans une proportion double ou triple de la grandeur définitive, afin de le réduire ensuite.

Un moyen que je préconise aussi comme étant excellent, c'est l'emploi des calques successifs. Suivez bien cette explication ; elle est précieuse et peut vous rendre de grands services :

Quand vous avez fait sur papier ou carton un premier dessin que vous avez effacé et recommencé pour l'effacer encore, presque toujours ce dessin est devenu lourd, souvent informe; les proportions sont quelquefois justes, mais la ligne est si compromise que vous ne trouvez aucune ressemblance avec le modèle. Prenez alors du papier-calque et levez soigneusement un calque intelligent en gardant de ce premier dessin ce qui est bon à garder; reportez ce calque sur une feuille de carton; ne regardez plus votre premier dessin et recommencez à travailler d'après nature en bénéficiant de vos premières recherches. Quand ce second dessin sera terminé, comparez-le au premier, et vous serez surpris des progrès acquis. Je demande aussi parfois aux élèves très sérieux de faire, avant d'attaquer l'ivoire, une petite sépia très soignée sur papier, ainsi que le faisait Isabey, qui nous a laissé toute une série de ces délicieuses préparations. C'est grâce à de tels scrupules artistiques que les maîtres arrivaient à la sûreté incomparable de leur exécution.

Donc, pour résumer mes précédents conseils, je demande à l'élève de ne ménager ni son temps, ni ses efforts dans ce travail préalable; j'ai vu tant de jeunes élèves impatients de mettre de la couleur sur un dessin insuffisant, tant lutté pour les empêcher de prendre l'ivoire avant d'avoir vaincu toutes les difficultés du dessin, que j'ai tenu à insister longuement sur ce principe : qu'un mauvais dessin n'est jamais sauvé par une bonne couleur, mais qu'en revanche un bon dessin peut sauver une mauvaise couleur.

2. — Du calque et du dessin sur l'ivoire.

Il arrive souvent que la feuille d'ivoire n'est pas assez transparente pour que le dessin apparaisse au travers ; dans ce cas, il n'y a qu'à mettre tremper l'ivoire dans l'eau pendant quinze à vingt minutes; il devient alors comme une feuille de papier-calque. Après l'avoir soigneusement essuyé, on le pose sur le dessin, et on calque au pinceau avec du brun rouge mélangé d'outremer. N'employez jamais le crayon, car, plus tard, il se délaierait avec les couleurs de votre ébauche et donnerait à votre ton de chair une coloration grise et terne.

Évitez aussi de poser les doigts sur votre ivoire; cela le graisserait, et la couleur ne prendrait plus. Mais si, pourtant, ce petit malheur vous arrivait, prenez un peu de poudre ponce très fine sur un petit linge, et poncez délicatement la partie que vous jugez abîmée.

Le dessin sur ivoire est préparé, oui, mais ce n'est qu'un calque très insuffisant, et il est nécessaire de reprendre avec soin tous les traits du visage. Pour ce travail, je demande que l'élève ne regarde plus son dessin au crayon, qu'il le mette dans le tiroir de son pupitre et qu'il étudie à nouveau avec la nature seulement.

Il est bon de masser légèrement ses ombres avec ce même ton de brun rouge et d'outremer employé pour le calque, afin de bien définir les volumes intérieurs du visage. Ce travail doit être fait très léger, afin que cette couleur

neutre ne gêne en rien la coloration future des chairs. La couleur doit être mise assez mouillée, pas au point que la goutte d'eau coule en rigole, mais assez cependant pour qu'elle se pose avec facilité.



PORTRAIT DE JEUNE FEMME.

(Salon de 1907.)

Pl. IX.

PORTRAIT DE JEUNE FEMME.

(Salon de 1907.)



CHAPITRE III

DE L'ÉBAUCHE

Voici donc l'élève devant un bon dessin sur ivoire longuement préparé par le travail préalable que je viens d'indiquer, travail sur lequel je n'insisterai jamais assez, car de lui dépend toute ma méthode. En effet, ayant pour principe que la grande difficulté de la forme et du caractère doit être vaincue dès le début, je ne saurais admettre une ébauche sur un dessin hâtif et mou.

1. — De l'ébauche de la figure.

LES YEUX.

Par quoi l'élève va-t-il commencer?

Par le ton de chair? je ne le conseille pas. Dans le visage, quel est le trait qui frappe tout d'abord? — Les yeux, n'est-ce pas? Alors, débutons par les yeux afin que notre étude regarde et prenne de la vie dès le commencement.

Il y a trois ans, je me trouvais dans une maison amie, avec le regretté M. Bouchot, auquel nous devons la belle exposition de la miniature organisée par lui à la Bibliothèque Nationale en cette même année 1906, et il me contait que, dans ses nombreuses recherches à la Bibliothèque, il avait trouvé un document bien intéressant écrit par Augustin lui-même sur sa méthode. L'artiste disait que son premier soin,

quand il peignait un portrait, était, avant toute chose, d'indiquer les yeux d'une manière aussi définitive que possible. Je fus heureuse et fière de voir qu'instinctivement je me rencontrais avec ce grand maître.

Ce sont donc les yeux qui vont être notre première ébauche ; ils doivent être peints absolument dans la goutte d'eau, car, pour exprimer leur aspect brillant et limpide, le travail sec serait détestable. Faites donc en sorte d'en bien lire la coloration, puis composez pour la pupille un ton qui ne varie guère et qui doit être d'un noir vibrant. C'est dire qu'il ne faut pas employer de noir, mais, de préférence, du bistre et du violet. Laissez sécher votre pupille, indiquez les traits de la paupière supérieure avec un ton en rapport avec la coloration des cils du modèle, puis cherchez la forme du sourcil avec le ton brun ou blond. Durant le temps que vous mettrez à ces recherches, la pupille séchera, et vous ébaucherez alors l'iris selon la coloration que la nature vous donnera.

Je conseille à l'élève de poser sa feuille d'ivoire presque horizontalement et, pour cela, d'abaisser son pupitre au dernier cran, car, l'ébauche devant être très mouillée, la pose de la feuille d'ivoire en plan incliné ferait couler les tons les uns dans les autres. Cette recommandation a son importance pratique qu'il ne faut pas négliger.

LE TON DE CHAIR.

Voici l'élève devant le ton de chair, qui varie à l'infini et dont il faut lire la délicatesse chez les uns, la solidité chez les autres. En principe, je conseille l'orpin jaune, le ver-

millon de Chine et la laque de garance. Mais c'est à l'élève de doser suivant le modèle qu'il a devant les yeux. Parfois je remplace l'orpin par l'ocre jaune quand le modèle est d'une coloration solide, comme chez certains hommes ou chez des vieillards au teint fané.

Votre ton de chair une fois préparé, il ne faut pas croire que vous devez le poser uniformément ; au contraire, il est nécessaire de le charger tantôt plus en jaune, tantôt plus en rose, suivant que vous devez ébaucher le front ou les joues, le menton ou le cou. La couleur doit être mouillée de manière à tomber avec facilité du pinceau, sans pour cela arriver à détruire la forme des traits. Il faut aussi que ce ton de chair général soit mis sans que la préparation en gris indiquant les ombres se mélange aux parties en lumière. Pour éviter ce danger, voici comment je procède :

Le ton de chair une fois composé, je le mets seulement sur les parties lumineuses, toujours, bien entendu, en le variant suivant les colorations du modèle ; puis je laisse sécher ce ton, et alors seulement j'ébauche les parties dans l'ombre. De cette manière, la pureté du ton de chair n'est pas compromise dans les lumières, et les formes intérieures du visage restent bien construites.

Je passe ensuite à l'ébauche des ombres, car remarquons bien que l'indication faite avec du brun rouge et de l'outremer est absolument insuffisante et *doit l'être* ; aussi, pour masser les grandes ombres, il faut faire une préparation dont voici les tons, sauf dans l'hypothèse où la nature vous donnerait des colorations exceptionnelles, auquel cas vous agiriez selon votre sentiment :

Prenez de la terre de Sienne brûlée et naturelle, et ajoutez-y de l'outremer et du carmin ; ces quatre couleurs, en les dosant avec intelligence, doivent vous donner un joli ton chaud et transparent avec lequel vous indiquerez les parties les plus foncées des ombres. Ne vous inquiétez pas des ombres secondaires : ce n'est pas le moment d'y penser ; voyez seulement les plans les plus importants, comme l'enfoncement des orbites, le dessous du nez, le côté des joues qui est dans l'ombre, et, tout en mettant cette ombre avec un pinceau toujours assez mouillé pour que la couleur coule facilement, faites en sorte que la construction des traits et leur relief s'affirment et que les tons que vous posez ne viennent pas brouiller tout votre travail préparatoire.

Je sais que ma méthode, qui demande à l'élève une ébauche dans la goutte d'eau, offre de grandes difficultés, car, tant que l'élève ne s'est pas rendu maître de son pinceau, l'ébauche mouillée lui fait souvent détruire son dessin, s'il n'a pas le soin de surveiller ses touches et d'éviter que les tons humides ne passent les uns dans les autres. Pourtant, si on veut arriver à un bon résultat, il n'y a pas d'autre moyen, car j'ai observé bien souvent que les mêmes couleurs posées sèches ou mouillées ne donnaient pas du tout le même effet. Quand elles sont posées sèches, le ton est lourd, sans transparence, et, quand elles sont posées mouillées, il devient au contraire léger, fluide, soyeux en quelque sorte. Il ne faut donc pas hésiter : qui veut la fin veut les moyens ; et, quand bien même l'élève rencontrerait plus d'écueils dans cette méthode, le résultat le récompensera certainement, un jour, de ses efforts. J'ajoute que cette méthode,

je ne l'ai pas inventée ; elle a été celle de presque tous les maîtres, et le seul point où ils différencient, c'est dans l'exécution du fini. Les uns le poussent à l'extrême, comme Isabey, Dumont, etc. ; d'autres, comme Hall, Fragonard et certains maîtres de l'école anglaise, laissent l'ébauche plus visible et moins couverte. Seuls, les miniaturistes inférieurs ont fait leur ébauche sèche et lourde ; aussi leurs œuvres n'ont aucune valeur, ni artistique, ni marchande.

LA BOUCHE.

Je continue par l'ébauche de la bouche. Il faut l'indiquer avec une grande légèreté, car sa fraîcheur doit être sa principale qualité. Pour cela, je conseille d'employer, pour la lèvre supérieure, de la laque de garance rose, du vermillon et une pointe de cobalt, et, pour la lèvre inférieure, seulement du vermillon et de la laque ; surtout, ni brun, ni tons mélangés et fanés ; on a toujours le temps de ternir une couleur trop fraîche, mais il n'est pas aisé de rafraîchir un ton fané.

LE COU.

Pour le cou, on peut mélanger à son ton de chair une pointe d'ocre jaune, car il est à remarquer que cette partie est souvent plus ambrée que le visage, même chez des sujets de coloration très éclatante.

LES CHEVEUX.

Cette première ébauche du visage étant exécutée, — je dis : première, car nous y reviendrons, — je passe aux

cheveux. Là, ma tâche devient plus ardue, car, malgré toutes les meilleures explications, malgré l'habitude que j'ai de l'enseignement, il reste, dans l'exécution des cheveux, une si grande part d'habileté personnelle, de *tour de main*, que je ne puis ici qu'indiquer les moyens pour ne pas s'engager dans une mauvaise méthode. L'élève n'arrivera à la bonne exécution qu'en en ébauchant beaucoup et en se résignant à de nombreux barbouillages. J'ai observé que les cheveux étaient la dernière chose qu'un élève réussissait, parce que, pour les bien peindre, il faut faire œuvre d'artiste et non œuvre d'élève.

Il est nécessaire, pour l'ébauche des cheveux, de se servir de la gomme avec plus d'abondance que pour les chairs, afin de donner plus de lustre à la couleur. Tout d'abord, l'élève doit bien observer la forme du mouvement des cheveux et leurs masses et en indiquer les lignes avec une grande précision en se servant du ton qu'il aura composé. Si les cheveux sont bouclés, comme il arrive souvent dans les portraits d'enfants, il faut que toutes les boucles soient parfaitement indiquées. S'ils ont des ondulations, comme c'est le cas pour beaucoup de portraits de femmes, il faut que la préparation du dessin fasse bien comprendre la direction de ces mouvements, de manière que les masses viennent ensuite affirmer ces indications. La grande difficulté dans l'exécution de l'ébauche des cheveux consiste à approcher le plus près possible de l'effet dès le commencement, car, pour conserver le lustré, le léger et le souple d'une chevelure, il faut que le travail soit peu retouché ; sans cela, elle devient comme de la laine ou comme du coton.

Le dessin bien indiqué, on prépare sur sa palette le ton qui est nécessaire. Notons que, quel qu'il soit, il est bon, dans l'ombre, d'y additionner du violet, ce ton étant toujours le complémentaire du blond, du brun ou du fauve. Votre mélange composé, remplissez-en bien votre pinceau, mettez votre feuille d'ivoire horizontale et laissez tomber votre couleur dans les parties d'ombre, en prenant soin de la varier par l'adjonction plus ou moins grande de ton complémentaire.

Le dosage des couleurs reste le domaine de l'élève, car il est absolument impossible de dire dans un traité de peinture : Vous mettrez plus de carmin que de bleu, plus de brun que de jaune. C'est seulement le pinceau à la main, et en tâtonnant sur sa palette, que l'on trouve la dose exacte à employer.

La peinture ne ressemble en rien aux mathématiques et, si le maître peut beaucoup apprendre à l'élève, il est une quantité de choses que ce dernier est seul capable de trouver; c'est ce qui explique pourquoi le même enseignement produit de bons et de mauvais élèves.

Mais revenons à l'ébauche des cheveux. Une fois les grandes ombres indiquées dans leur forme, il faut avoir le soin de bien laisser sécher ce premier travail, et quelquefois c'est un peu long, car, la couleur devant être employée assez mouillée, il faut s'armer de patience et ne pas poser son second ton avant d'être certain que le premier est tout à fait sec. Beaucoup d'élèves n'ont pas le courage d'attendre; ils mettent la lumière à côté de l'ombre mouillée, et le gâchis le plus complet en résulte. Plus de formes ; l'ombre coule

dans la lumière et la salit ; les masses deviennent des lacs. Devant ce résultat, la seule ressource est de recommencer. Vous voyez qu'en voulant se presser on perd beaucoup de temps.

Posons donc notre ton de lumière seulement sur la partie de l'ivoire réservée à cet effet. Il ne faut pas craindre, pour l'ébauche des cheveux, d'employer des tons vibrants ; il est si aisé d'atténuer ce qui pourrait être un peu heurté, tandis qu'une ébauche plate et pauvre de couleur ne se répare pas. Posez donc vos tons avec une certaine bravoure sans tomber cependant dans une exagération fâcheuse ; soyez un peu hardi dans ce premier travail : vous vous en trouverez bien.

Les deux tons une fois posés et les formes respectées, il est inévitable que l'aspect de vos cheveux sera dur ; alors, il vous restera une troisième ébauche : celle des demi-teintes destinées à lier l'ombre avec la lumière. Elle se fait généralement avec le ton d'ombre plus léger et plus chargé en ton maître ; j'appelle « ton maître » le ton de lumière qui est la couleur naturelle du cheveu non déformée par l'ombre : ocre pour le blond, terre de Sienne pour le fauve, brun Van Dyck pour le brun. Il n'y a que pour le cheveu tout à fait noir que la lumière s'indique avec de l'outremer mélangé d'une pointe de noir. Mais les cheveux vraiment noirs sont si rares !...

Si notre ébauche a été bien faite, assez puissante dans sa coloration et dans sa forme, elle doit nous donner l'impression de ne pas avoir besoin de beaucoup de retouches pour donner satisfaction. Je le répète : ce n'est ni en une

fois, ni en dix, que l'élève atteindra un résultat heureux ; mais la pratique l'amènera peu à peu à vaincre les difficultés du métier, qui sont nombreuses, j'en conviens.

2. — De l'ébauche des vêtements.

Passons maintenant à l'ébauche des vêtements.

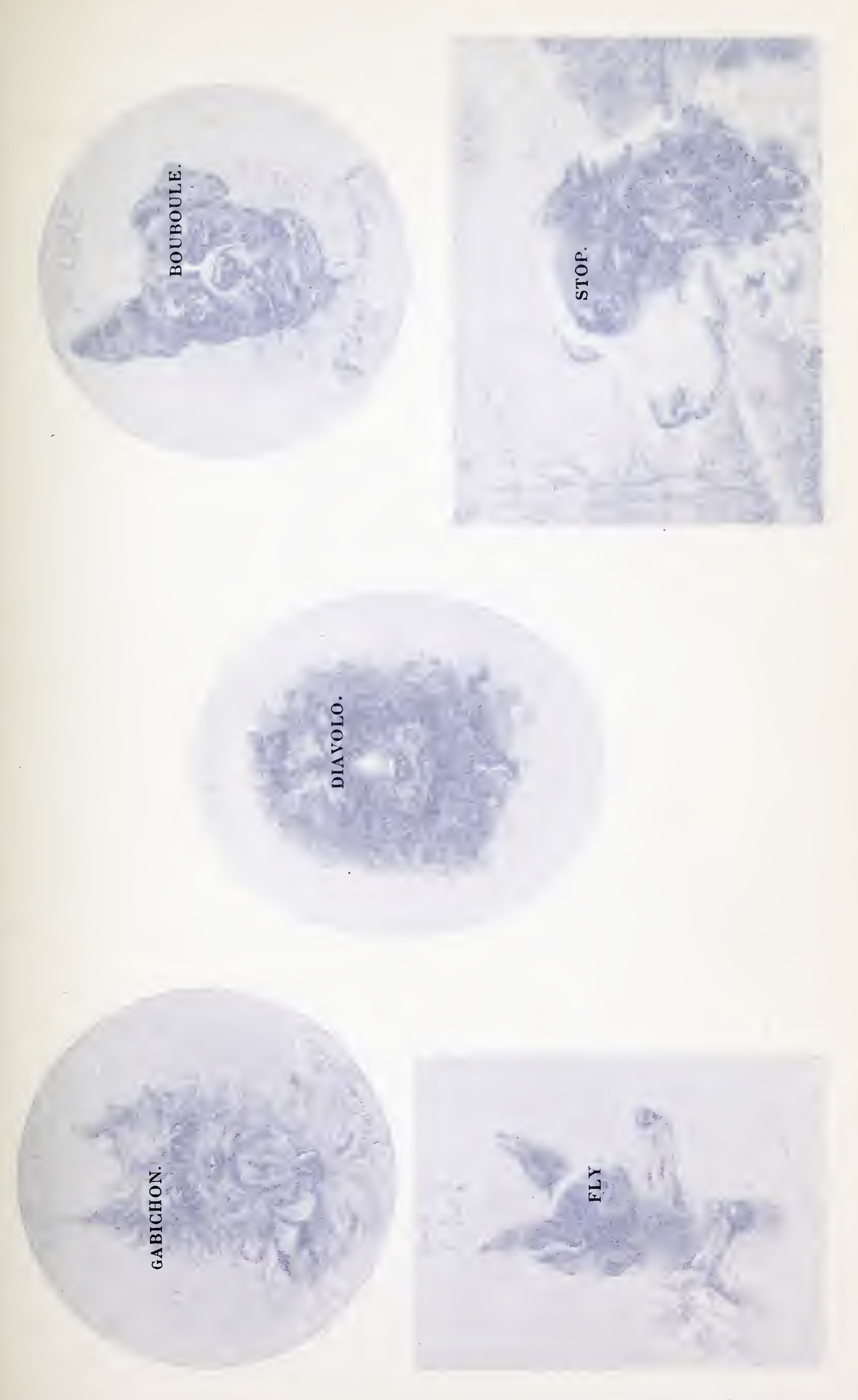
Voici un chapitre qui pourrait être bien long si je devais passer en revue les innombrables tissus que nous sommes appelés à peindre, sans compter les dentelles, les bijoux, les plumes. Pourtant, le vêtement joue un trop grand rôle pour qu'on le néglige ; malheureusement, on le néglige un peu trop souvent, et c'est un grand tort, car le précieux de son exécution ne nuit pas à l'esprit général d'une miniature. Pourtant, je crois qu'il est bon d'élargir un peu son travail pour l'interprétation des vêtements ; il est dangereux de donner à ceux-ci la même exécution qu'au visage ; l'uniformité dans la facture d'une œuvre est voisine de l'ennui. N'imitons pas les miniaturistes de la décadence, époque Louis-Philippe et second Empire. Ils prirent, dans le visage aussi bien que dans le vêtement et les fonds, une manière pointillée qui est bien la chose la plus anti-artistique et la plus détestable du monde. Que de personnes nous demandent encore si nous peignons nos miniatures avec de petits points ! Comme la tapisserie, alors ! Le travail large qui n'exclut pas le fini demande de la maîtrise, et on n'y atteint pas immédiatement ; mais il faut y tendre. Je vais essayer de vous le faire comprendre.

Quel que soit le vêtement qu'on doive exécuter, il est

nécessaire d'en bien dessiner les plans et les formes, afin de faire sentir qu'un corps l'habite et non qu'il est soufflé comme une baudruche. Si le vêtement est compliqué et long à peindre dans ses détails, comme un corsage ou une robe avec des dentelles ou des broderies, je conseille à l'élève de faire d'après nature un bon dessin très poussé sur l'ivoire et de s'aider ensuite du mannequin ; car on ne peut, en vérité, demander à un modèle de garder la plus complète immobilité plusieurs heures de suite afin que les mouvements d'une dentelle, les plis d'une manche, le drapé d'un corsage restent exactement les mêmes. Dans certains arrangements légers de mousseline ou de tulle qui se peignent vite, on peut éviter le travail au mannequin. Non seulement l'artiste épargne ainsi à ses modèles d'inutiles et ennuyeuses séances, mais encore il y trouve son compte, car le travail est plus facile, plus sûr, et le résultat bien meilleur. L'important est donc de ne pas se servir *uniquement* du mannequin, mais de s'aider seulement de son secours.

DU VELOURS.

Le velours, que l'on rencontre assez souvent dans les portraits de dames ou de jeunes enfants, doit s'ébaucher absolument comme les cheveux : très mouillé et un peu plus gommé que les autres étoffes. L'ébauche — comme dans les cheveux — devant être du premier coup très poussée, c'est dans la goutte d'eau qu'il faut chercher l'aspect velouté qu'il s'agit de reproduire, car si on veille à poser la couleur en gouttes mouillées et un peu gommées, le velouté



HÉLIOTYPIE - HÉLIOCHROMIE
FORTIER et MAROTTE
35, Rue de Jussieu, Paris

nécessaire d'en bien dessiner les plans et les formes, afin de faire sentir qu'un corps l'habite et non qu'il est soufflé comme une baudruche. Si le vêtement est compliqué et long à peindre dans ses détails, comme un corsage ou une robe avec des dentelles ou des broderies, je conseille à l'élève de faire d'après nature un bon dessin très poussé sur l'ivoire et de s'aider ensuite du mannequin ; car on ne peut, en vérité, demander à un modèle de garder la plus complète immobilité plusieurs heures de suite afin que les mouvements d'une dentelle, les plis d'une manche, le drapé d'un corsage restent exactement les mêmes. Dans certains arrangements légers de mousseline ou de tulle qui se peignent vite, on peut éviter le travail au mannequin. Non seulement l'artiste épargne ainsi à ses modèles d'inutiles et ennuyeuses séances, mais encore il y trouve son compte, car le travail est plus facile, plus sûr, et le résultat bien meilleur. L'important est donc de ne pas se servir *uniquement* du mannequin, mais de s'aider seulement de son secours.

DU VELOURS.

Le velours, que l'on rencontre assez souvent dans les portraits de dames ou de jeunes enfants, doit s'ébaucher absolument comme les cheveux : très mouillé et un peu plus gommé que les autres étoffes. L'ébauche — comme dans les cheveux — devra être du premier coup très poussée, c'est dans la goutte d'eau qu'il faut chercher l'aspect velouté qu'il s'agit de reproduire, car si on veille à poser la couleur en gouttes mouillées et un peu gommées, le velouté








BOUBOULE


STOP

vient de lui-même par le seul fait de la matière sur laquelle on travaille et de son incomparable finesse. Les lumières ne s'indiquent que lorsque les masses d'ombres sont parfaitement sèches. Le velours doit avoir les ombres très foncées : ébaucher avec trop de légèreté est une grave faute, presque irréparable, car il faut très peu retoucher sur le velours, sans quoi on détruit la qualité de la matière, et il y a bien des chances pour que ce velours devienne de la laine. Je conseille donc à l'élève qui n'a pas atteint l'intensité souhaitée dans ce premier travail de laver et de recommencer.

DU SATIN.

Le satin reste un tissu bien difficile à exécuter à cause de son brillant. Non seulement il reçoit comme un miroir le reflet des tons qui l'environnent, mais, de plus, il se casse en mille plis que le moindre mouvement dérange. C'est alors que le mannequin s'impose.

Je puis vous certifier que les maîtres hollandais et nos maîtres français du XVIIIe siècle, dont les vêtements sont de purs chefs-d'œuvre d'exécution, ne travaillaient pas autrement. Il faut donc chercher la forme des plis avec l'attention que l'on porterait à dessiner un nez ou une bouche ; les plis d'une robe, d'une manche ont leur logique, s'inscrivent dans une harmonie qu'il faut comprendre. Une fois ce dessin bien cherché, on masse les ombres qui, dans le satin, sont souvent très variées suivant l'entourage, surtout dans le satin blanc, qui est un vrai miroir. Ce travail, comme les

autres, doit être fait dans l'eau, mais moins gommé que pour le velours. Comme pour les autres ébauches, il faut laisser sécher à fond les masses d'ombres avant de poser les lumières.

Pour le satin, il est presque impossible de se passer de la gouache, mais il faut l'employer avec une grande discrétion et la réserver pour les parties les plus brillantes, que le mat de l'ivoire ne rendrait pas.

Ma méthode ne comprend pas l'étude spéciale de la gouache sur l'ivoire. J'admire beaucoup les gouachistes du XVIIIe siècle, mais, moi, je vois l'art de la miniature en aquarelliste, avec de la gouache seulement pour rehausser une lumière, le point brillant des yeux, le cassant du satin ou l'éclat d'un bijou. Je trouve la matière de l'ivoire si belle que j'ai toujours le regret de la voir couverte par une pâte. Le travail à l'aquarelle, au contraire, laisse toute sa fluidité à l'exécution, et, quand il est habile, on doit sentir transparaître, sous la couleur, la beauté de l'ivoire.

Il est nécessaire de poser sa gouache assez mouillée; sans cela, elle donne l'impression du plâtre; mais, encore une fois, soyez-en parcimonieux et ébauchez vos lumières à l'aquarelle en ne réservant, pour la gouache, que l'extrême brillant.

DES FOURRURES ET DES PLUMES.

La méthode qui doit servir à peindre les fourrures ressemble beaucoup à celle que l'on emploie pour les cheveux, car cheveux et fourrures ont les mêmes qualités souples et lustrées.

Pour les fourrures à poil long telles que la zibeline, le skuns, la martre, le vison, etc., il faut bien observer le mouvement des masses et leur valeur, et composer en premier lieu le ton d'ombre suivant l'observation que vous avez faite de la coloration. Comme pour les cheveux, vous préparez votre couleur assez mouillée et un peu plus gommée que d'habitude, et après avoir eu le soin de placer votre miniature horizontalement, vous laissez tomber votre couleur exactement aux endroits où vous voyez se former les masses foncées. Si la fourrure est brune, jaune ou rousse, joignez au ton maître son complémentaire en violet pour que votre couleur prenne une qualité souple et vibrante qu'elle n'aurait jamais sans cela.

Ce premier travail une fois fait, vous le laissez sécher et seulement après vous placez vos tons de lumière. Voyez combien ils varient, la fourrure gardant ici sa couleur naturelle et prenant là une teinte bleue sous les jeux de la lumière qui s'accroche au brillant du poil. C'est à l'artiste à bien observer et à ébaucher à la fois avec hardiesse et sincérité.

L'hermine, à cause de sa blancheur si délicate, demande beaucoup de souplesse et de légèreté dans l'ébauche. L'ivoire peut être ici d'un grand secours, car, dans les lumières, il peut servir seul sans adjonction de couleur, à moins qu'il ne soit un peu jaune, auquel cas vous pouvez dans les grandes lumières ajouter quelques touches d'eau légèrement gouachée. Composez l'ombre avec de l'outremer, un peu de jaune indien ou de gomme-gutte et une pointe de vermillon. Cette fourrure mince et lisse se présente

toujours mouchetée de petites queues noires; évitez de les peindre avec un ton trop vif et mélangez toujours un peu d'outremer à votre noir.

Pour les plumes, la méthode ne varie pas; aussi je n'ai pas à me répéter. Je recommanderai seulement de bien faire comprendre et d'indiquer fortement dans votre ébauche le sens du mouvement des plumes et de leur frisure et de ne pas compter pour cela sur le travail de reprise. Si vous n'avez pas réussi une première fois, n'hésitez pas et recommencez plutôt que de fatiguer une exécution qui demande des qualités toutes spéciales de maîtrise et de brio.

DES VÊTEMENTS DE DRAP OU DE LAINE.

Les vêtements de drap ou de laine sont d'une exécution moins difficile. Pourtant, ils demandent toujours le même soin dans le dessin des plis et des masses d'ombre; seulement l'ébauche peut en être moins vibrante, et on doit laisser une plus grande part au travail de reprise qui la suit. Les vêtements noirs sont plus spécialement délicats à peindre parce que la composition des noirs demande une variété de tons incroyable. Si on ébauche le noir de laine avec un ton trop lourd, on arrive à l'aspect du velours ou de la soie; il faut que la préparation soit donc assez légère pour que les reprises puissent amener toute la composition des tons destinés à rendre le souple de la laine. Il m'a été donné bien souvent, dans ma carrière, de peindre des portraits de femmes en deuil, d'hommes aux vêtements noirs; je n'ai obtenu un bon résultat qu'en

ménageant beaucoup mon travail de reprise, et, toutes les fois qu'il m'est arrivé d'être trop énergique dans mes ébauches, j'ai été obligée de recommencer mon travail.

DE LA MOUSSELINE, DE LA GAZE ET DU TULLE.

La mousseline, la gaze, le tulle se peignent de la même façon tous les trois. Il faut une grande légèreté de main et ne presque pas revenir sur son ébauche, qui doit être assez mouillée. Souvent, dans les arrangements de vêtements d'enfants ou de jeunes filles, les tissus transparents blancs sont sur des dessous de couleur; alors, dans l'ébauche, il faut de suite indiquer cette transparence en ajoutant au gris léger des blancs le ton du dessous. La composition du blanc des mousselines, gazes ou tulles est toujours à peu près la même : ocre, outremer et vermillon, ce dernier en dose plus légère que les deux premiers. Il faut que le ton d'ombre soit légèrement rompu par le vermillon; dans les rares endroits de fermeté, on doit ajouter de la terre de Sienne brûlée.

Je n'engage pas l'élève à gouacher ses blancs, sauf dans des cas très rares et avec la plus grande discrétion. Dans le brillant de la gaze, quelquefois une petite touche peut être heureuse et donner de l'éclat, mais la mousseline de fil ou de soie est trop mate pour que la gouache soit utile. Pourtant, si votre ivoire est de teinte trop jaune, glissez dans les parties les plus blanches de légères touches d'eau gouachée posées très mouillées. Mais surtout évitez de donner à vos blancs la sécheresse du papier. Le grand

miniaturiste Hall a été le maître de la gouache, à mon avis; contrairement aux habitudes de son époque, qui abusait un peu de cette matière, lui s'en servait très légèrement, plutôt pour rehausser ses ébauches d'aquarelle que comme moyen d'empâtement.

DE LA DENTELLE ET DE LA BRODERIE.

La dentelle et la broderie, dans un portrait de femme et d'enfant, jouent un trop grand rôle pour que je puisse passer rapidement sur les difficultés qu'on rencontre dans leur exécution. Il faut déployer une grande patience et ne pas oublier que, dans la pratique d'un art précieux comme le nôtre, rien n'est à négliger.

Combien de fois il m'a été donné d'observer que le succès d'un portrait tient autant à la délicatesse de l'exécution d'une jolie dentelle qu'à la ressemblance! Je ne suis donc pas ennemie du fini pour certaines parties de la toilette féminine, et je regrette que les hommes nous offrent des vêtements si tristes et si peu variés à représenter. Combien les peintres-miniaturistes du XVIIIe siècle étaient plus favorisés quand ils avaient à reproduire les jolis habits brodés, les jabots de dentelle et les perruques poudrées de leurs contemporains!

Quand vous aurez à peindre une dentelle, commencez à en chercher le mouvement général si la dentelle est froncée et se coquille en masses étagées; puis, après, examinez-en bien le motif, car, sauf dans la dentelle d'Irlande, — dont les dessins sont rarement enlacés en rinceaux, — presque

toutes les dentelles ont des motifs d'ornements très déterminés. Dessinez donc au pinceau avec un léger ton gris vert les motifs d'ornements, en observant la perspective que les plis leur font subir ; ce travail est toujours long et un peu pénible, car il exige une grande exactitude. Il ne faut pas se décourager si du premier coup on ne place pas bien ses rinceaux et motifs d'ornements ; l'ivoire, sur lequel on efface souvent quand on ne le désire pas, offre au moins cet avantage qu'on peut effacer à volonté. Ne craignez donc pas, jeunes élèves, de laver et de refaire votre dessin plusieurs fois de suite : c'est inévitable dans les débuts.

Votre dessin bien indiqué, vous examinez les endroits où le réseau plus léger laisse voir les parties du vêtement sur lequel est placée votre dentelle ; vous les ébauchez dans le ton de ce vêtement de manière à laisser l'ivoire pur dans tout ce qui doit exprimer les dessins les plus mats. Dans les endroits où votre dentelle se masse en plis les uns sur les autres, vous vous servirez, pour peindre ou rendre les reliefs et valeurs, d'un ton qui procédera de celui que je vous indiquais plus haut pour l'ombre des blancs, mais toujours en ayant le soin de ne pas perdre le dessin de l'ornementation. Quand il vous arrivera de perdre ce dessin, reprenez-le bien vite et d'un pinceau léger, car il est bien entendu que c'est avec un pinceau très fin que vous devrez faire ces recherches de la forme. Quand il vous est donné, par exemple, de reproduire de la malines ou de la valenciennes, le dessin en est si léger que c'est à peine si vous devez toucher votre ivoire ; en revanche, si votre bonne fortune vous donne à exécuter certaines guipures en

dentelle de Venise à haut relief, votre tâche devient moins délicate.

Pour la broderie, c'est absolument le même principe, avec cette différence que, la broderie étant ajourée complètement sans réseau, les endroits où apparaissent les tons de dessous sont plus fermes. Prenez donc, pour l'exécution des broderies, les mêmes tons que pour peindre des dentelles ; et vous serez dans le bon chemin.

DES BIJOUX, PERLES ET DIAMANTS.

Il y a bien peu de portraits de femmes dans lesquels vous n'ayez à reproduire quelque bijou. Les perles surtout, qui ont un éclat si doux sur la chair, demandent à être bien exécutées et en une seule fois, car les retoucher serait en faner l'éclat et la pureté.

Quand vous avez à peindre un collier de perles, dessinez-le de façon à en bien faire comprendre la perspective. Le cou sur lequel il est posé étant rond, les deux parties fuyantes montrent les perles en perspective, c'est-à-dire déformées dans leur rondeur ; seules celles qui sont vis-à-vis de votre point visuel sont dans leur entier développement. Prenez, pour ce dessin, un ton gris très léger et faites en sorte que votre trait soit fin. Ce premier travail achevé, vous devrez observer, si votre collier est posé sur la chair, que chaque perle a une ombre portée assez chaude de ton ; prenez donc, pour peindre cette ombre, de la terre de Sienne brûlée, du carmin et une pointe d'orpin ; observez aussi que le milieu de votre perle présente un ton gris verdâtre assez

solide; mélangez donc de l'outremer, de l'ocre et une pointe de garance rose; posez en gouttes cette fermeté, en ayant soin qu'elle ne coule pas. Celle-ci une fois séchée, peignez le clair-obscur de votre perle, qui est toujours plus ou moins orientée, avec un ton de laque, d'orpin et un rien de cobalt. Ce clair-obscur subit beaucoup la coloration qui l'entoure. En effet, si la perle est posée sur le cou ou la poitrine nue, elle est plus dorée ; si elle repose sur un vêtement, elle en prend légèrement la teinte. Cela explique pourquoi les perles sont cent fois plus belles sur la chair que sur le vêtement. Il ne nous reste plus qu'à poser délicatement et d'un pinceau sûr le brillant de la perle avec un peu de gouache légèrement mouillée. Voici votre perle ébauchée; il ne doit pas vous rester grand'chose à faire pour la finir : modeler un peu l'ombre portée avec de l'outremer sur ses bords et faire passer l'une dans l'autre la fermeté de la perle avec son clair-obscur. Mais si vous n'avez pas du tout réussi votre ébauche, je vous conseille de recommencer plutôt que de fatiguer votre travail et de transformer des perles fines délicatement orientées en des perles de plomb.

Le diamant est moins intéressant à peindre; ses mille feux en rendent l'exécution bien difficultueuse ; pourtant, on arrive à en donner à peu près l'effet en observant combien un beau diamant brille d'une lumière rare et devient puissant dans son ombre. Plus vous peindrez votre lumière abondante, plus vos diamants prendront des aspects de bouchons de carafe. On dit: « la belle eau d'un diamant »; l'expression est fort juste. Mais remarquez que l'eau, dans un tableau, n'est vraiment transparente que si la lumière y

brille avec rareté. Peignez donc les diamants en pensant à ces observations et faites en sorte que les bijoux soient exécutés d'une manière discrète : leur donner trop d'importance serait une grande faute.

*
* *

En somme, et pour résumer la question des vêtements et accessoires, je dirai qu'ils doivent être exécutés assez largement, sans tomber, toutefois, dans le gâchis, afin de laisser au visage toute son importance. Que si l'élève trop inexpérimenté n'arrive pas à un bon résultat, c'est alors que leur facture maladroite nuit à la figure.

Je conseille beaucoup à l'élève qui veut acquérir un vrai talent de faire des études séparées en drapant, sur un mannequin ou sur un vieux corsage bourré de papiers, toutes sortes d'étoffes, mousselines, dentelles, etc. Il arrive souvent que le modèle vivant fait défaut, soit par suite d'un contretemps, soit qu'on se trouve soi-même dans l'impossibilité de s'en procurer un. Alors le moment est indiqué pour travailler les vêtements, et je puis vous certifier que vous ne perdrez pas votre temps. Malheureusement, ce conseil est trop rarement suivi; l'élève, toujours trop désireux de produire une vraie miniature finie, ficelée et capable de lui faire honneur, ne se résigne pas à des études modestes et peu faites pour séduire son entourage. Rien n'est plus regrettable, car c'est ainsi, par une éducation grave, sérieuse et forte, que l'élève d'aujourd'hui peut espérer devenir le maître de demain.



DANS LE PARC.

(Salon de 1905.)

brille avec rareté. Peignez donc les diamants en pensant à ces observations et faites en sorte que les bijoux soient exécutés d'une manière discrète ; leur donner trop d'importance serait une grande faute.

* * *

En somme, et pour résumer la question des vêtements et accessoires, je dirai qu'ils doivent être exécutés assez largement, sans tomber, toutefois, dans le gâchis, afin de laisser au visage toute son importance. Que si l'élève trop inexpérimenté n'arrive pas à un tel résultat, c'est alors que leur facture maladroite nuit à la figure.

Je conseille beaucoup à l'élève qui veut acquérir un vrai talent de faire des études séparées en drapant, sur un mannequin ou sur un vieux corsage bourré de papiers, toutes sortes d'étoffes, mousselines, dentelles, etc. Il arrive souvent que le modèle vivant fait défaut, soit par suite d'un contretemps, soit qu'on se trouve soi-même dans l'impossibilité de s'en procurer un. Alors le moment est indiqué pour travailler les vêtements, et je puis vous certifier que vous ne perdrez pas votre temps. Malheureusement, ce conseil est trop rarement suivi ; l'élève, toujours trop désireux de produire une vraie miniature finie, ficelée et capable de lui faire honneur, ne se résigne pas à des études modestes et peu faites pour séduire son entourage. Rien n'est plus regrettable, car c'est ainsi, par une éducation grave, sérieuse et forte, que l'élève d'aujourd'hui peut espérer devenir le maître de demain.



3. — De l'ébauche des fonds.

Nous arrivons maintenant à la dernière partie de l'ébauche, qui est le fond. Son choix est d'une importance capitale, car il peut compromettre, s'il est mauvais, le sort de votre miniature et, au contraire, s'il est heureux, la faire considérablement valoir.

Il y a un nombre infini de fonds qu'on peut placer derrière une miniature : fond léger à peine touché laissant presque sentir l'ivoire, fond solide pour enlever la tête en lumière, fond de paysage, fond avec accessoires d'intérieur, etc. Les maîtres du XVIIIe siècle variaient beaucoup leurs fonds, qui étaient souvent charmants. Au XIXe siècle, on est peu à peu tombé dans le fond uni, pointillé et, par conséquent, ennuyeux. Il est bon de varier son genre et d'approprier le fond au sujet qu'on traite ; un portrait de baby blond et rose ne doit pas être peint avec le fond qu'on mettrait dans le portrait de sa grand'mère. C'est pourtant ainsi que procédaient, il y a quarante ans, un grand nombre d'artistes.

Vous comprenez alors l'importance et la difficulté des fonds, qui cessent d'être un cliché, une formule et varient suivant le genre du portrait et de l'étude que vous peignez.

La première chose dont on doit s'inquiéter, c'est de la coloration que donne un visage et du ton qui s'harmonise avec lui. Pour cela, il est bon de faire passer derrière le modèle plusieurs morceaux d'étoffe pour voir quel est celui qui fait le mieux valoir son caractère. Vous serez très surpris, en usant de ce procédé, de voir combien un visage

peut gagner ou perdre de son éclat selon le fond sur lequel on le détache.

Pour les portraits d'enfants, un fond de ciel avec des nuages légers, ou de satin tendre voilé d'une gaze blanche donne une jolie harmonie fine et délicate. Depuis quelque temps, l'École anglaise du XVIII[e] siècle a introduit, chez nos peintres modernes, un goût très vif pour les fonds avec arrangement de paysage. Dans nos miniatures, ces fonds sont fort jolis, à condition de ne pas tomber dans une formule trop banale. Aussi est-il essentiel de consulter pour cela de bons documents. Ces fonds ne sont que des décors où la sincérité n'entre pour rien, mais ils font une jolie tache quand on ne les peint pas avec trop de détails.

Ce que je ne saurais trop recommander à l'élève, ce sont les études en plein air, mais des études sincères, avec l'observation juste des valeurs et des colorations; rien n'est plus propre à rendre la vision claire et franche. Le miniaturiste rencontre, il est vrai, dans ce travail, de grosses difficultés matérielles, une installation souvent défectueuse, du vent qui, au printemps, lui glace le bout des doigts, ou un soleil trop ardent l'été. Qu'importe, il faut persister, et le jour où le bon et courageux élève aura fait avec sincérité une étude en plein air dans un fond de paysage juste dans ses valeurs et donnant cette sensation d'atmosphère qu'il est si difficile de rendre, il pourra se dire : « J'ai fait dans mon art un pas sérieux et je puis en être fier. » Ce sont ces études qui sont propres à rajeunir notre art de la miniature et à lui infuser un sang nouveau, car la vision que donne l'étude en plein air se reporte après cela dans

l'étude d'atelier et dégage en quelque sorte le jeune artiste de la méthode routinière où il pourrait s'enliser.

Ne vous découragez donc pas, jeunes élèves, devant les petites misères qu'occasionne le travail en plein air, et, quand vient la belle saison, placez votre modèle dans un paysage que vous ferez en sorte de choisir simple. Étudiez la nature quand elle est baignée par l'air ; elle vous semblera toute autre, comme simplifiée, et je puis vous assurer que le profit que vous en tirerez sera considérable.

Pour ces études de plein air, vous procéderez exactement avec la méthode indiquée dans la première partie de ce traité. Observez seulement bien vos heures de travail, car les effets sont beaucoup plus variés dehors qu'à l'atelier ; n'insistez donc pas quand la lumière ne vous donnera plus les mêmes effets ; il est préférable de mettre en train deux études consécutives plutôt que de travailler trop longtemps sur la même.

Je conseille encore à l'élève de ne pas négliger la nature morte. C'est une préparation indispensable à la bonne exécution des accessoires dans les portraits de composition. Le charme et l'agrément de ce genre de portraits ne consistent-ils pas, en grande partie, dans l'habile reproduction des meubles et des objets divers qui forment l'entourage habituel du modèle : une petite table, une draperie, un fauteuil, des vases de fleurs, des bibelots précieux, etc. ? Que d'excellents peintres m'ont déclaré qu'ils devaient à l'étude de la nature morte leur habileté de métier et leurs qualités de coloristes.

L'élève qui fait ces études à part y trouve un double

profit : il s'assure une brillante exécution dans ses portraits de composition et il donne à son talent une grande force. Je connais d'excellents peintres qui m'ont dit n'être devenus habiles et coloristes que grâce à l'étude de la nature morte. Malheureusement, ainsi que je le disais plus haut, les élèves sont toujours pressés de faire de la miniature d'*exposition* ; ils ne comprennent jamais assez que les fortes et patientes études sont seules capables de les faire sortir de la médiocrité et que, vouloir hâter l'heure du succès, c'est risquer de n'en avoir jamais. Notre époque produit une génération impatiente et qui veut brûler les étapes. Malheureusement, en art, c'est impossible : il faut laisser mûrir son goût et son esprit. Malgré les plus grandes dispositions, malgré un réel amour de son art, il faut se résigner aux patientes études ; elles rebutent les natures douées médiocrement, mais elles excitent celles qui sont de la bonne race. Depuis tant d'années que je forme de jeunes miniaturistes, j'ai vu arriver ceux-là seulement qui se sont résignés à des études fortes et quelquefois peu attrayantes. N'est-ce pas Buffon qui disait que « le génie est une longue patience » ? Que cette pensée appliquée à la peinture me semble juste ! Remplaçons le mot « génie » par « talent » ; ce sera plus modeste et nous serons tout à fait dans la vérité.

La question des fonds est trop grave pour que je l'abandonne sans un dernier et important conseil. Après que l'élève a déterminé avec sagesse le choix de son fond, en s'inspirant de ce que j'ai dit précédemment, il s'agit de l'exécuter et d'y mettre de l'atmosphère, car il n'y a rien de détestable comme les figures qui semblent incrustées

dans leur fond, ainsi que les images des primitifs. Pour cela, il faut éviter d'ébaucher trop dur auprès de la figure; faites porter plutôt votre ton le plus foncé un peu plus loin du visage, et, près de celui-ci, rompez ce même ton avec sa complémentaire, de manière que la souplesse ainsi obtenue donne de l'éloignement au fond. Un portrait doit toujours donner l'impression qu'on pourrait passer entre le personnage et le fond sans rien déranger.

Il est sous-entendu que les fonds se préparent toujours dans l'eau, et que, pour cette raison, il est bon, comme pour le travail précédent, de tenir sa feuille d'ivoire horizontalement.

*
* *

Avant de quitter définitivement cette première période de ma méthode, je dois prévenir l'élève que, le fond une fois ébauché, il arrive souvent que le personnage semble trop faible et comme descendu de ton. Cela tient à ce que les préparations qui, primitivement, s'enlevaient sur l'ivoire et dominaient dans leur valeur et leur coloration, perdent beaucoup de cette valeur et de cette coloration, le fond une fois ébauché. Alors, il est nécessaire de remonter tout ce premier travail par une sorte d'ébauche complémentaire, car il ne faut pas commencer le second travail dont je vais parler dans la suite avant d'être assuré que l'ébauche est suffisamment solide et bien construite avec des valeurs très déterminées; une ébauche anémique et molle de forme ne se répare jamais, et, jusqu'au bout, la miniature porte le poids de ce péché originel.

CHAPITRE IV

TRAVAIL DE REPRISE ET DE MODELÉ

Après avoir poussé notre ébauche aussi loin que possible, il s'agit maintenant de passer au travail de reprise et de modelé, car, malgré toutes les qualités que peut avoir une ébauche, il faut pourtant aboutir. Je ne dois pas cacher à l'élève que pour lui l'heure devient grave, car la difficulté qui consiste à ne pas dépouiller le premier travail en y ajoutant le second n'est pas sans danger. Nous travaillons sur une matière lisse qui n'absorbe pas la couleur comme le papier ; aussi il faut une main bien légère pour éviter les taches, les trous, les cernés, et les mille et une misères qui sont le cortège habituel du pauvre débutant.

Je vais essayer de le prémunir contre tous ces déboires en lui expliquant le principe qui permet de ne pas perdre, par un travail de reprise maladroit, les fruits d'une ébauche intelligente, principe que je formulerai en disant que le travail de reprise doit se faire aussi sec que celui de l'ébauche était mouillé.

I. — Du visage.

Souvent, le premier travail offre une sorte de brutalité fâcheuse, qui doit évidemment disparaître une fois la miniature terminée. Cela tient à ce que la couleur très mouillée

forme, en séchant, des cernés ; il faut donc unir son exécution et souder en quelque sorte les tons les uns aux autres, car les touches primitives sont souvent heurtées. Pour arriver à un bon résultat, je demande à l'élève de prendre du ton de chair, et, avec des touches sèches et larges, de lier les parties trop brutales ; c'est la première chose à faire. Pour cela, ne prenez pas un pinceau trop pointu ; souvent un pinceau un peu usé du bout vous rendra plus de services qu'un autre trop fin de pointe ; ne tenez plus ce même pinceau perpendiculaire comme lorsque, pour ébaucher, vous deviez laisser couler votre couleur facilement, mais inclinez-le plutôt sur le côté, de manière que votre touche reste large tout en étant légère. Surtout, j'insiste avec force sur cette recommandation, ne pointillez jamais avec le bout de votre pinceau ; cette méthode est détestable ; elle a compromis durant un demi-siècle notre art de miniaturistes, en créant toute une école de peintres dont les œuvres mièvres, plates et ennuyeuses avaient découragé les plus fervents amateurs de miniatures.

A cette heure grave où l'étude doit évoluer dans le sens du fini, je demande à l'élève de réfléchir un bon moment en regardant son modèle, et de se rendre un compte bien exact des valeurs en les comparant entre elles. Après la ligne, la valeur doit passer directement, car la couleur reste une question d'une importance moins grande. En effet, une œuvre sera toujours belle si elle est pure dans sa ligne et exacte dans sa valeur, alors même que la couleur en serait un peu défectueuse. Tant mieux pour vous si la nature vous a donné le don du coloris, mais, si ce don

n'est pas soutenu par l'observation exacte de la forme et de la valeur, vous serez toujours un pauvre artiste.

Ce travail d'examen et de comparaison achevé, allez de suite aux valeurs les plus fortes et ne commencez jamais à modeler votre figure dans la lumière ou dans les demi-teintes, car la logique veut que les ombres les plus foncées doivent conduire toutes les autres. Tout en cherchant à mettre en valeur vos masses, dessinez-en avec soin les volumes afin que le relief de votre visage s'exprime en des plans bien déterminés. Je préviens tout de suite l'élève que, dans ses premières tentatives pour revenir sur son ébauche et pour modeler son étude, il n'échappera pas à bien des petites misères, telles que petits trous faisant le visage marqué de cicatrices ou autres charmes de ce genre, dessin détruit, touches trop noires et formant taches, etc. Dans ma longue carrière, j'ai connu si peu d'élèves qui aient évité ces accidents que je ne les cite que comme des exceptions.

Tout le secret d'une belle exécution peut se résumer en trois axiomes :

Dessiner avec le plus grand soin ;

Ébaucher avec puissance ;

Modeler avec légèreté.

Si vous ne sortez pas de ces principes, vous ferez toujours une bonne miniature. Malheureusement, l'élève, quand il passe au travail de reprise, veut aller toujours trop vite; il charge son pinceau d'un ton trop lourd et arrive à noircir son travail. Remarquez que dans notre métier, où on ne procède pas par empâtement, rien n'est plus grave que de mettre trop de couleur, car il ne reste que la fâcheuse res-

source de laver et de recommencer, tandis que si on procède avec légèreté, on peut jusqu'au bout améliorer son travail et assouplir son modelé.

Tout en cherchant à mettre en valeur les plus grandes ombres, il ne faut pas négliger la reprise des traits. C'est l'heure où l'élève doit commencer à approfondir la ressemblance.

En somme, qu'est-ce que la ressemblance?

Est-ce une chose fugitive que l'on saisit ou non, un peu au hasard? Je ne le pense pas, mais je crois au contraire que la ressemblance est faite d'un dessin exact, de valeurs très justes et d'un modelé bien observé. Voilà, selon moi, ce qui assure une ressemblance certaine; pourtant, dans le domaine d'un art supérieur, il existe, en plus de cette ressemblance matérielle, en quelque sorte, une ressemblance morale plus difficile à atteindre que la première. J'en parlerai dans la dernière partie de ce traité. Mais n'anticipons pas; je me contenterai pour le moment de demander à mon élève une bonne ressemblance et une étude bien sincère et bien naïve.

Il est bon de ne pas étudier les traits séparément et de ne pas achever d'abord un œil, puis l'autre, ensuite le nez pour terminer par la bouche, comme je l'ai vu faire si souvent. Un visage doit s'étudier dans son ensemble, et il est très dangereux de vouloir s'appesantir sur un petit morceau sans se soucier de l'aspect général. On fait ainsi un travail de mosaïque qui ne se lie pas et qui est tout à fait pénible à regarder.

D'ailleurs, l'avantage que l'on trouve à ne pas travailler le même morceau est plus important dans notre art que dans tout autre, car le séchage du coup de pinceau demande

souvent un certain temps, et, quand l'élève a contracté la bonne habitude de travailler plusieurs endroits à la fois, il a moins à craindre les trous et les mille misères qui sont l'écueil de notre métier. Donc, peignez votre figure dans son ensemble et non par détails.

Pour modeler les grandes ombres, il faut toujours additionner du violet composé d'outremer et de carmin avec le ton que l'on doit employer et qui varie selon les besoins de la cause. Le brun Van Dyck est un ton recommandable, le bistre aussi pour les ombres les plus puissantes, mais, sans légère addition de violet, ces tons restent durs et sans atmosphère. Pour les ombres secondaires, la Sienne brûlée et la Sienne naturelle peuvent rendre de grands services. Il ne faut pas se presser pour atteindre l'effet définitif. Ce n'est que par la superposition patiente des couches de couleur les unes sur les autres qu'on peut espérer arriver à obtenir le résultat rêvé, c'est-à-dire une œuvre forte et en même temps délicate; si l'élève veut aller trop vite, ce qui est presque toujours son péché mignon durant les premiers mois de ses études, il se voit forcé de tremper sa miniature dans l'eau, ou, s'il ne se sent pas le courage de recourir à ce moyen extrême, il lave partiellement les endroits trop noirs, il gratte, reprend et fait en somme une triste besogne.

Avec le procédé des reprises à pinceau presque sec, l'élève est à peu près certain de pouvoir modeler toute sa figure sans de trop grands accidents, surtout s'il a le soin de ne pas revenir deux fois de suite sur le même coup de pinceau. Il est bien certain que je ne peux pas lui prédire



PORTRAIT D'ENFANT.

(Appartient à M. H. Boissy d'Anglas.)

CAMAÏEU.

FRÈRE ET SOEUR.
CAMAÏEU.

suivent un certain temps, et, quand l'élève a contracté la bonne habitude de travailler plusieurs endroits à la fois, il a moins à craindre les trous et les mille misères qui sont l'écueil de notre métier. Donc, menez votre figure dans son ensemble et non par détails.

Pour modeler les grandes ombres, il faut toujours additionner du violet composé d'outremer et de carmin avec le ton que l'on doit employer et qui varie selon les besoins de la cause. Le brun Van Dyck est un ton recommandable, le bistre aussi pour les ombres les plus puissantes, mais, sans légère addition de violet, ces tons restent durs et sans atmosphère. Pour les ombres secondaires, la Sienne brûlée et la Sienne naturelle peuvent rendre de grands services. Il ne faut pas se presser pour atteindre l'effet définitif. Ce n'est que par la superposition patiente des couches de couleur les unes sur les autres qu'on peut espérer arriver à obtenir le résultat rêvé, c'est-à-dire une œuvre forte et en même temps délicate ; si l'élève veut aller trop vite, ce qui est presque toujours son péché mignon durant les premiers mois de ses études, il se voit forcé de tremper sa miniature dans l'eau, ou, s'il ne se sent pas le courage de recourir à ce moyen extrême, il lave partiellement les endroits trop noirs, il gratte, reprend et fait en somme une triste besogne.

Avec le procédé des reprises à pinceau presque sec, l'élève est à peu près certain de pouvoir modeler toute sa figure sans de trop grands accidents, surtout s'il a le soin de ne pas revenir deux fois de suite sur le même coup de pinceau. Il est bien certain que je ne peux pas lui prédire







un résultat parfait immédiatement : « c'est en forgeant qu'on devient forgeron », et, dans notre art de miniaturiste, il y a un tour de main, une habitude qui ne s'obtiennent qu'au prix de longues études. Le principal, c'est de ne pas être mal commencé et de ne pas s'égarer dans de mauvais principes.

Quand l'élève aura bien indiqué la force de ses grandes ombres et leur forme, il pourra passer aux ombres secondaires en établissant toujours un point de comparaison entre les premières et les secondes; il m'est impossible d'en indiquer la qualité de ton, car elles varient beaucoup suivant le modèle, tirant tantôt sur le violet, tantôt sur le vert, parfois sur le roux.

L'élève doit s'habituer à chercher lui-même, par des mélanges, à composer ses tons le plus simplement possible; parfois même, il est bon de décomposer la couleur et de poser des tons purs les uns sur les autres, pour former ainsi des tons composés. Ce procédé par glacis offre un grand avantage, il rend le coloris très vibrant et très transparent. Tous les grands coloristes l'ont préconisé et Delacroix, dans sa *Correspondance*, en parle comme d'un moyen excellent pour donner à la couleur du brio et de l'éclat. Si les peintres à l'huile sont partisans de ce procédé, à plus forte raison nous, qui sommes des aquarellistes sur ivoire, devons-nous en user, car la transparence de la coloration doit rester notre objectif. Plus je travaille moi-même, plus, en modelant mes visages, je pose mes tons purs les uns sur les autres. Exemple : si j'ai à modeler une joue avec de la terre de Sienne naturelle, du vermillon et de l'outremer, je

pose la terre de Sienne en premier, c'est le ton maître; puis le vermillon et ensuite l'outremer. Ces trois tons ainsi successivement posés donnent un coloris autrement fin que celui que donnerait leur mélange fait sur ma palette et reporté ensuite sur le visage que je modèle.

C'est surtout pour peindre les teintes les plus délicates du visage que ce procédé vous sera précieux. Lorsqu'il s'agit, par exemple, de faire tourner le contour d'un visage du côté de la lumière, le mélange des tons devient dangereux, alors que leur application successive donne un bien meilleur résultat.

Je ne saurais trop recommander au jeune élève qui modèle une figure de ne pas se laisser troubler par le charme du coloris et de surveiller jalousement, en même temps qu'il lit les tons, la grosse question de la forme et de la valeur; il doit aussi observer que toujours, dans un visage, le regard doit être le point important. Il faut donc donner aux yeux la prédominance, et, pour cela, ne pas trop forcer la valeur des narines et de la bouche. Cette vérité artistique a été observée par tous les grands maîtres sans exception, et moi-même j'ai pu m'en rendre compte quand, dans un voyage que j'ai fait en Belgique et en Hollande, il m'a été donné d'admirer Rembrandt, Rubens, Hals et tant d'autres; certains de leurs portraits sont troublants, tant les yeux semblent vous suivre et vivre d'une vie surnaturelle.

Croyez-moi, jeunes élèves, un portrait dont le regard est incertain est une maison dont les fenêtres sont closes; faites regarder avec profondeur ou gaieté ou tristesse les yeux que vous peignez, mais faites-les *bien* regarder.

Le moyen le meilleur que je connaisse pour mettre une tête dans sa valeur consiste à comparer les valeurs entre elles. Un vieil artiste de mes amis, dont les avis m'ont été bien précieux, me conseillait même, quand j'étais élève, de les numéroter en prenant dix comme point le plus foncé et zéro pour l'extrême lumière. Cela semble un peu bizarre de mélanger des chiffres aux lois artistiques, mais au fond ce n'est pas une mauvaise idée, car l'élève se voit forcé ainsi d'assigner à chaque valeur une place déterminée dans son observation. Combien de fois j'interroge un élève sur ce qu'il croit le plus foncé comme ombre, et je le vois hésiter ; il hésite encore bien davantage quand je lui demande de continuer ses désignations en dégradant la force des ombres.

Ces observations au sujet de la valeur n'ont rien de spécial à l'art de la miniature. Mais j'ai cru devoir y insister afin que les futurs miniaturistes sachent bien qu'ils doivent avoir les mêmes soucis et se livrer aux mêmes recherches que les peintres à l'huile. Tant de profanes croient que la peinture sur ivoire est une amusette pour petites demoiselles, et que, pourvu que ce soit gentil, rose et blanc, il n'y a rien de plus à lui demander ! Il faut prouver le contraire, et pour cela créer de petites œuvres d'art complètes et sérieusement étudiées.

2. — Des cheveux.

Quand votre visage vous semblera assez avancé dans l'étude du modelé, il faut, avant de le terminer, attaquer le

travail de reprise des cheveux. Je vous ai dit précédemment que l'ébauche des cheveux doit être poussée aussi loin que possible; pourtant, il y a certainement des masses qui restent heurtées, et des mèches trop lourdes. C'est par des glacis très secs que l'on doit lier ou éteindre, alléger ou raffermir, toujours avec un coup de pinceau sec et léger. Observez avec soin la plantation des cheveux sur le front et sur les tempes; à cet endroit, le ton devient plus souple, plus délicat, et il est nécessaire de modeler de manière que les cheveux ne donnent pas l'impression d'une perruque. Surtout, je recommande à l'élève de procéder, pour l'étude des cheveux, par *interprétation*. En effet, il est impossible de copier une chevelure exactement, car elle change à chaque séance. Il faut donc dès la première fois en fixer la forme et l'effet définitifs, et se contenter après cela de ce que le hasard voudra bien donner. Surtout ne détaillez pas trop, massez les ombres avec simplicité, et, si vous voulez que vos cheveux deviennent brillants, soyez économes de la lumière. Je souhaite que votre ébauche soit assez solide pour que votre travail de reprise ne soit pas trop important, car, sans cela, vos cheveux risqueraient fort de devenir ternes. Moins on les retouche, plus ils sont soyeux; mettez-vous cela dans l'esprit et n'alourdissez pas de travail inutile une chevelure qui a tout à gagner à rester dans le charme d'une belle ébauche franche et libre.

Les cheveux d'enfant sont particulièrement délicats à peindre; il en est de si légers, de si vaporeux, qu'on ne sait en vérité quel ton peut rendre leur coloration. Pour des blonds très pâles, je recommande, dans les ombres, de

l'ocre, du violet et une légère pointe de noir; les lumières se font avec de l'ocre et un peu de jaune indien. Si le bébé est d'un blond fauve, mettez de l'ocre et un rien de vermillon pour la lumière. Surtout prenez soin, pour le fini de l'exécution, de ne pas revenir beaucoup sur votre première ébauche ; le soyeux si exquis de la chevelure enfantine doit être touché d'une main légère et rester dans le charme de la première goutte d'eau.

Pour les cheveux gris ou blancs, prenez soin également de ne pas surcharger votre premier travail. Observez en outre combien le ton près des racines est fin; il suffit souvent, dans les parties où le cheveu est plus rare, de poser un simple modelé de cobalt sur la transparence des chairs.

Enfin, et pour terminer mes observations relatives au travail de reprise des cheveux, je demanderai à l'élève de recommencer plusieurs fois ses recherches plutôt que de prendre la funeste habitude de picoter, gratter et fatiguer son ivoire à force de travail; car ce sont les cheveux qui demandent le plus de liberté et de maîtrise dans l'exécution.

3. — Des vêtements.

Le travail de reprise des vêtements se fait exactement de la même manière. Il faut arriver à lier les brutalités de l'ébauche, tout en gardant aux valeurs l'intensité désirable. Comme pour le reste, il faut peindre à pinceau sec et à larges touches, et, comme pour le reste également, il faut travailler dans un esprit de sacrifice très déterminé.

Souvent le modèle nous donne une infinité de détails fastidieux ; les reproduire fidèlement serait une faute. Le jeune élève doit interpréter plus que copier ; c'est ainsi qu'il fera preuve de sens artistique.

Je sais bien que cette théorie offre un danger réel pour les débutants, car il faut avoir déjà une expérience assez grande pour estimer ce qui doit être copié et ce qui doit être interprété. Mais, dans ce traité pratique, j'ai érigé en principe que le jeune miniaturiste doit savoir dessiner ; or, s'il sait dessiner, la loi des sacrifices doit lui être connue ; il n'a donc qu'à appliquer en peignant ce que ses maîtres de dessin lui ont enseigné précédemment.

Si son ébauche de vêtements a été bonne, c'est-à-dire solide dans son dessin et ses valeurs, l'élève doit n'avoir qu'à lier ses ombres avec ses lumières, à éteindre les plis trop lumineux dans les parties de masses, et quelquefois à simplifier les lumières. D'une façon générale, tout en réservant aux vêtements une part importante, il ne faut jamais oublier que la tête doit dominer comme intérêt, sinon comme valeur.

Un point important dans l'exécution des vêtements consiste à bien faire sentir qu'il y a un corps dessous. L'école de David peignait ses personnages nus et les habillait ensuite ; évidemment, ce sont là des moyens un peu exagérés, mais tirons de cette exagération même une bonne leçon en nous efforçant de ne pas faire des corps en baudruche sur lesquels des plis mous et sans intérêt viennent se draper. L'ordonnancement des plis d'un vêtement a son importance, et il est bon de l'observer avec attention. Nos

maîtres du XVIIIe siècle, aussi bien dans la miniature que dans la peinture à l'huile, s'en souciaient tout particulièrement ; aussi le côté décoratif des vêtements est-il un des plus grands charmes de cette école qu'on n'a pas dépassée sous ce rapport et dont on cherche toujours à s'inspirer.

4. — Du fond.

Quand le visage, les vêtements, les cheveux sont, après le travail de reprise, arrivés au même point, le fond alors semble très incomplet ; il faut le reprendre et le modeler, éteindre les parties trop lumineuses, assouplir celles qui touchent aux contours du visage, et, si votre fond représente un paysage, veiller à ce que les lointains soient bien à leur plan. Si, au contraire, votre fond est uni, travaillez-le dans vos reprises, et cherchez à faire vibrer le ton pour qu'il ne tombe pas dans la monotonie. Pour cela, suivez toujours la loi des complémentaires, et gardez-vous bien de pointiller votre travail. Afin d'éviter cette mauvaise habitude, servez-vous, pour la reprise de vos fonds, de pinceaux épointés, de vétérans mis hors d'usage par le modelé de la figure ; ils vous rendront de très bons services. Ne songez pas non plus à exécuter votre fond trop rapidement, car ce ne sera que par des juxtapositions successives et variées que vous lui donnerez de l'atmosphère, de la variété et de la souplesse.

Il n'y a pas d'artiste digne de ce nom qui ne donne la plus grande importance au fond ; réussi, il peut faire valoir considérablement une tête ; manqué, il peut lui faire perdre

une partie de ses qualités. Aussi j'invite l'élève à ne pas négliger cette grave question et à mettre tous ses soins à cette partie de son travail.

*
* *

Avant de terminer l'exposé de ma méthode, il est utile de faire observer que si je n'ai parlé à l'élève que de la tête, des vêtements et du fond, c'est que, pour exécuter une miniature plus importante, soit un portrait avec les mains, soit un sujet se composant de plusieurs personnages, soit même une figure nue, les principes sont toujours les mêmes ; seule la difficulté devient plus grande, mais la méthode ne change pas. Pourtant, je voudrais éveiller chez l'élève qui me lira le désir de ne pas se cantonner dans des petites études faciles, et je conseille vivement aux jeunes artistes qui se destinent à une carrière sérieuse de tenter toutes les difficultés avant de commencer à montrer leurs travaux dans les expositions. Hélas ! le désir d'être reçu dans un de nos deux Salons avant d'avoir un talent mûri et sérieux est, de nos jours, une très fâcheuse tendance contre laquelle le professeur s'insurge, mais en vain. C'est ainsi que la section de la miniature est remplie de tant d'œuvres médiocres qui la déconsidèrent. Aussi, ceux qui souhaitent comme moi de voir s'affirmer la renaissance actuelle de cet art délicat et charmant aimeraient à voir les jeunes élèves moins pressés de montrer leurs œuvres et plus sévères pour eux que ne l'est le jury.

5. — Des mains.

Les mains sont une des choses les plus difficiles à peindre ; aussi avez-vous sûrement dû remarquer combien leur exécution, en quelque genre de peinture que ce soit, est inférieure à celle de la tête. Pourquoi ? Je vais vous le dire.

Presque toujours l'élève a passé une partie de ses années d'étude à dessiner des têtes de face, de profil, de trois quarts, en raccourci, penchées, etc., etc. Voulez-vous me dire quels sont ceux qui ont apporté le même soin à étudier les mains ? Vous me répondrez : « C'est moins difficile, cela n'a pas de physionomie. » Erreur. C'est très difficile, et cela a beaucoup de physionomie. Une main peut avoir beaucoup de caractère, et j'en ai peint qui étaient si spéciales qu'en mettre d'autres à leur place aurait fait perdre à mon portrait une grande partie de son style. Je ne saurais donc trop inviter les élèves à beaucoup travailler les mains, à en faire des croquis nombreux, à en bien connaître les articulations et les muscles. Ainsi, lorsqu'ils auront à peindre des mains dans un portrait sur ivoire, cette exécution cessera d'être pénible et même enfantine comme elle l'est trop souvent dans des miniatures où la tête est tout à fait réussie.

Nous ne devons pas oublier que nous sommes un art précieux et que nous n'avons pas le droit de négliger des morceaux comme peuvent le faire les peintres à l'huile qui peignent des grandes toiles de composition décorative.

Certes, plus que personne, je conseille au jeune miniaturiste d'être moderne et de ne pas pasticher les anciens ; il est pourtant en art des lois qui sont sacrées. Elles n'empêchent jamais un tempérament personnel de se faire jour ; au contraire, elles canalisent en quelque sorte les belles qualités qui, sans leur secours, pourraient se muer en défauts, et je ne crains pas d'affirmer que, pour devenir un maître, il faut avoir été d'abord un élève modeste et respectueux des grands principes qui se sont transmis d'âge en âge depuis tant de générations d'artistes. Plus tard l'éclosion du tempérament individuel se fait inévitablement.

Il faut se méfier des professeurs qui disent aux commençants : « *Faites artiste* ». Ce conseil est des plus dangereux. On *fait artiste* quand l'heure de l'éclosion est arrivée, quand de patientes et fortes études ont donné une base solide au futur talent. Mais vouloir faire artiste avant l'heure ne peut être, de la part de l'élève, qu'une imitation pitoyable et maladroite, une véritable singerie de ce qui est, chez le maître, la noble expression d'un art approfondi et raisonné. Si, par orgueil ou paresse, on veut sauter à pieds joints par-dessus les commencements, on risque fort de tomber platement dans l'ornière où gisent tant de demitalents et de médiocrités.

6. — Du nu.

Le nu est, en miniature, particulièrement gracieux, la matière première y donnant par elle-même aux carnations



PORTRAIT DE Mme J. D...

JEUNE FEMME AU CHAPEAU NOIR
(Musée du Luxembourg.)

JEUNE FEMME AU BOA.
(Salon de 1899.)

HÉLIOTYPIE HÉLIOCHROMIE
FORTIER et MAROTTE
35, Rue de Jussieu, Paris

Certes, plus que personne, je conseille au jeune miniaturiste d'être moderne et de ne pas pasticher les anciens ; il est pourtant en art des lois qui sont sacrées. Elles n'empêchent jamais un tempérament personnel de se faire jour ; au contraire, elles canalisent en quelque sorte les belles qualités qui, sans leur concours, pourraient se muer en défauts, et je ne crains pas d'affirmer que, pour devenir un maître, il faut avoir été d'abord un élève modeste et respectueux des grands principes qui se sont transmis d'âge en âge depuis tant de générations d'artistes. Plus tard l'éclosion du tempérament individuel se fait inévitablement.

Il faut se méfier des professeurs qui disent aux commençants : « *Faites artiste* ». Ce conseil est des plus dangereux. On *fait artiste* quand l'heure de l'éclosion est arrivée, quand de patientes et fortes études ont donné une base solide au futur talent. Mais vouloir faire artiste avant l'heure ne peut être, de la part de l'élève, qu'une imitation prétentieuse et maladroite, une véritable singerie de ce qui est, chez le maître, la noble expression d'un art approfondi et raisonné. Si, par orgueil ou paresse, on veut sauter à pieds joints par-dessus les commencements, on risque fort de tomber platement dans l'ornière où gisent tant de demi-talents et de médiocrités.

6. — Du nu.

Le nu est, en miniature, particulièrement gracieux, la matière première y donnant par elle-même aux carnations



ses qualités originales de finesse, de transparence et de délicate préciosité. Aussi, je conseille fort au jeune miniaturiste de faire des études de nu. Mais je lui conseille, en même temps, de chercher le style dans ces études, car, sans le style, le nu devient une des choses les plus épouvantables que je sache. Pour cela, il est indispensable de préparer de nombreux dessins avant de prendre son ivoire, de les exécuter d'abord plus grands qu'il n'est nécessaire, de les réduire ensuite soit au carreau, soit par le moyen d'une photographie, et de commencer son étude seulement quand on est sûr de ses formes et de son mouvement. Pourquoi le nu demande-t-il plus de style que l'étude habillée, me direz-vous ? C'est que, dans l'étude habillée, vous n'avez souvent qu'à copier, tandis que le nu doit être interprété. Jamais, quelle que soit la beauté de votre modèle, vous ne trouverez des formes assez pures, assez idéales. Celle-ci vous donnera une belle gorge, mais aura de vilaines jambes ; pour celle-là, ce sera le contraire ; aucune ne vous satisfera complètement. Vous n'avez, d'ailleurs, si vous voulez vous rendre compte de cette vérité, qu'à photographier votre modèle, et vous sentirez alors combien la nature brutale est impossible à copier sans y ajouter ce qu'on nomme le style et qui est, en somme, la manière noble et élevée de concevoir la ligne.

Je demanderai aussi à l'élève, lorsqu'il voudra peindre un nu, de choisir un sujet soit noble, soit gracieux, mais d'éviter surtout de faire de cette étude une chose vulgaire d'attitude ou de pensée. Le nu, lorsqu'il n'est pas noble, devient facilement grossier.

Pour me résumer, je conseille aux jeunes miniaturistes

de terminer leurs années d'études par l'étude du nu ; ils en tireront un grand profit autant pour l'habileté de leur exécution que pour la formation intellectuelle et artistique de leur talent.

*
* *

Avant de clore cette première partie et de passer à l'art de faire un portrait, je veux donner un dernier conseil ; je voudrais que ce conseil fût assez fortement exprimé pour qu'il devînt le guide de ceux qui se destinent à faire une sérieuse carrière.

Si vous ne vous sentez pas la volonté et le courage de travailler la miniature avec le sérieux et l'ardeur qu'on met à apprendre la peinture à l'huile, laissez-là bien vite vos petites feuilles d'ivoire et vos délicats pinceaux ; si vous commencez à peindre sur ivoire avant de savoir dessiner, ou si, durant vos études de miniaturiste, vous cessez de dessiner, n'espérez pas de progrès ; si vous pensez obtenir un résultat plus facile en vous aidant de la photographie, perdez à jamais toute espérance. Mais si vous aimez et respectez l'art si charmant qu'ont illustré les Hall, les Augustin, les Isabey, les de Mirbel et tant d'autres, si vous vous sentez capable de réaliser sur un petit morceau d'ivoire les aspirations de votre tempérament artistique, si vous estimez qu'une adorable miniature vaut bien et même souvent mieux qu'une grande toile, alors, résignez-vous aux études nécessaires, travaillez avec courage, ne vous rebutez pas aux difficultés du commencement. Croyez-moi : le but à atteindre mérite bien vos efforts, et vous en recueillerez

bientôt la récompense. L'art de la miniature est si attachant qu'on ne peut plus l'abandonner dès qu'on a commencé à le cultiver avec foi et courage, et l'heure ne tardera pas où les aridités du début se changeront, pour vous, en joies artistiques profondes et durables.

TROISIÈME PARTIE

DE L'ART DE FAIRE UN PORTRAIT

CHAPITRE PREMIER

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

En plaçant le présent chapitre à la fin et comme une sorte de conclusion de mon traité pratique, je veux indiquer à l'élève que le portrait doit être également pour lui la conclusion et le résumé de ses études antérieures. Je ne saurais trop le prémunir contre le danger de négliger les études préliminaires et de commencer trop tôt sa carrière de portraitiste. Il y a des choses que l'on n'apprend pas plus tard, et un jour arrive où l'artiste mal préparé se sent impuissant devant les difficultés du métier ; mais, ce jour-là, il ne peut plus remonter le courant, et il déplore de n'avoir pas su sacrifier une ou deux années aux études d'atelier humbles mais profitables. J'espère que ces avertissements seront écoutés et que ce chapitre sera lu et compris par des miniaturistes longuement et sérieusement préparés à devenir de bons portraitistes.

Je voudrais ici résumer et mettre à la disposition de l'élève en passe de devenir un artiste le fruit d'une expérience acquise par un long travail.

Et, d'abord, un mot de la différence qui existe entre une étude et un portrait.

Dans une étude, que cherche-t-on? — Uniquement à reproduire très exactement le modèle, à bien construire et à

bien peindre, et cela n'est déjà pas si facile. Mais, de ce modèle, que savez-vous au point de vue moral? — Rien ou pas grand'chose. Que vous importe? Souvent même, d'une jeune fille insignifiante, vous vous plaisez à faire une madone ou une grande dame, d'un homme du peuple un héros ou un demi-dieu des temps fabuleux. C'est un jeu où votre imagination se complaît et s'amuse. C'est fort bien.

Dans le portrait, il n'en est plus de même ; le but de l'artiste est plus élevé et ses préoccupations plus hautes. Il ne se contente plus de la ressemblance extérieure ; il cherche le côté moral de son modèle, son caractère propre, sa personnalité. Au delà des traits du visage, c'est l'âme même qu'il vise. Aussi le portrait a-t-il toujours été considéré comme le plus difficile de tous les genres. On a dit que les grands maîtres se résumaient toujours dans leurs portraits ; rien n'est plus vrai. Un beau portrait bien peint, bien vivant, donnant l'impression de l'être moral autant que l'aspect de l'être physique, est une des créations les plus élevées de l'art et la plus rare peut-être. Mais combien de portraits n'atteignent qu'une ressemblance superficielle! Combien d'autres, d'un arrangement élégant ou d'une exécution brillante, donnent l'impression d'un art factice et artificiel!

Voici, me direz-vous, une entrée en matière bien grave pour parler des portraits en miniature. Et pourquoi donc ne parlerais-je pas de notre art avec respect? Est-ce donc parce que nous nous servons d'ivoire au lieu de toile et d'eau au lieu d'huile que nous ne pouvons pas faire œuvre d'art? Détrompez-vous : la matière première n'est rien ; le cerveau de l'artiste est tout. J'oserai même dire que nous

avons plus de mérite que nos confrères les peintres à l'huile, car notre procédé est autrement difficile. Combien d'entre eux m'ont demandé des conseils pour peindre la miniature et se sont découragés au bout de quelque temps en me disant naïvement : « Jamais je n'aurais pensé qu'il fût si difficile de faire une bonne miniature ». Oui, notre art est difficile dans son procédé, et c'est pour cette raison que je conseille avec tant d'insistance aux miniaturistes de faire de fortes et sérieuses études préalables.

La première chose qu'un miniaturiste doit faire avant de commencer un portrait est de regarder son modèle longuement, de bien en analyser le caractère et de le faire parler afin de voir quelle est l'expression habituelle de son visage. Il n'est pas souvent commode, dans les premiers instants où une personne entre dans votre atelier, de la mettre suffisamment à son aise. Il y a des gens timides et très impressionnés à la pensée de poser. Les enfants, particulièrement, sont parfois si farouches que c'est toute une science que d'apprendre à les apprivoiser. Pour cela, il faut user d'une grande amabilité et souvent d'une énorme patience. Je me suis vue quelquefois avec des « babies » qui me considéraient comme le diable et s'obstinaient à me montrer leur dos durant toute la première séance. Malgré ce fâcheux début, je suis toujours arrivée à un bon résultat, qui surprenait même les parents. Ne vous pressez donc pas de prendre le crayon ; discutez la question vêtements, fond, éclairage, pose, etc. Jetez sur votre papier le projet de votre miniature sans rien faire de définitif. Tournez autour de votre modèle; voyez quelle est la plus heureuse façon de

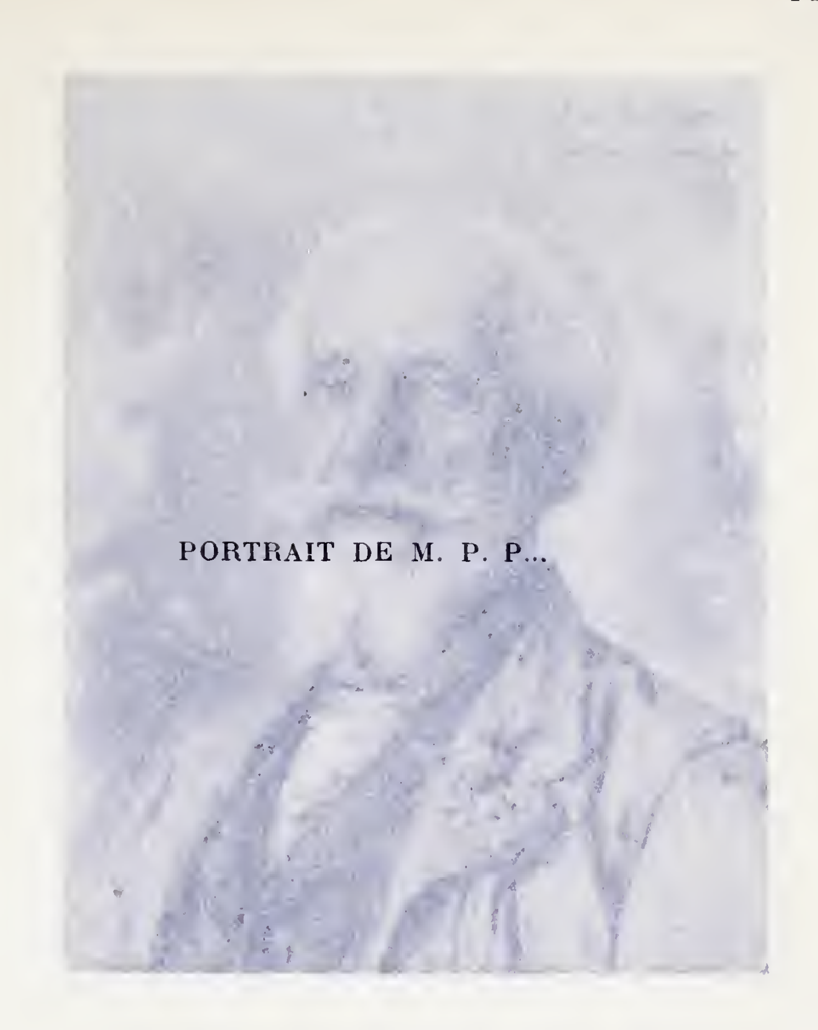
le présenter. Il y a des visages qui gagnent à être vus d'une certaine manière; ceux qui sont larges et pleins doivent être présentés en petit trois-quarts; ceux qui sont minces et délicats gagnent à être vus de face; les personnes à nez trop court font mieux la tête portée en avant; au contraire, celles dont le nez est long doivent être vues un peu en dessous.

La question de l'éclairage joue un très grand rôle dans le portrait.

J'ai remarqué que les jeunes visages pouvaient, sans rien y perdre, être placés dans l'ombre ou la demi-teinte. Mais quand votre modèle aura passé la première jeunesse, je vous conseillerai toujours de le placer en pleine lumière, avec le moins d'effet possible, afin d'éviter que les rides commençantes ou les plans légèrement affaissés ne se trouvent soulignés par une ombre malencontreuse. Combien de femmes sont encore charmantes alors que le temps commence cependant à poser sur elles sa griffe impitoyable, et quel tact il faut à l'artiste pour conserver le caractère et la ressemblance tout en atténuant les atteintes de l'âge! Je ne trouve rien de pitoyable comme un portrait outrageusement rajeuni. Mais pourtant, il est de toute nécessité d'avoir le pinceau bienveillant. Il y a d'ailleurs toujours un moment où l'expression d'un visage le rend intéressant. C'est à nous à saisir ce moment et à fixer cette expression.

Si vous placez les mains dans un portrait, veillez bien à éviter les angles et les raccourcis trop francs; ce sont de petits tours de force inutiles à tenter. Il est bon que les deux

Pl. XIV.



PORTRAIT DE M. P. P...

PORTRAIT DE M. E. C...

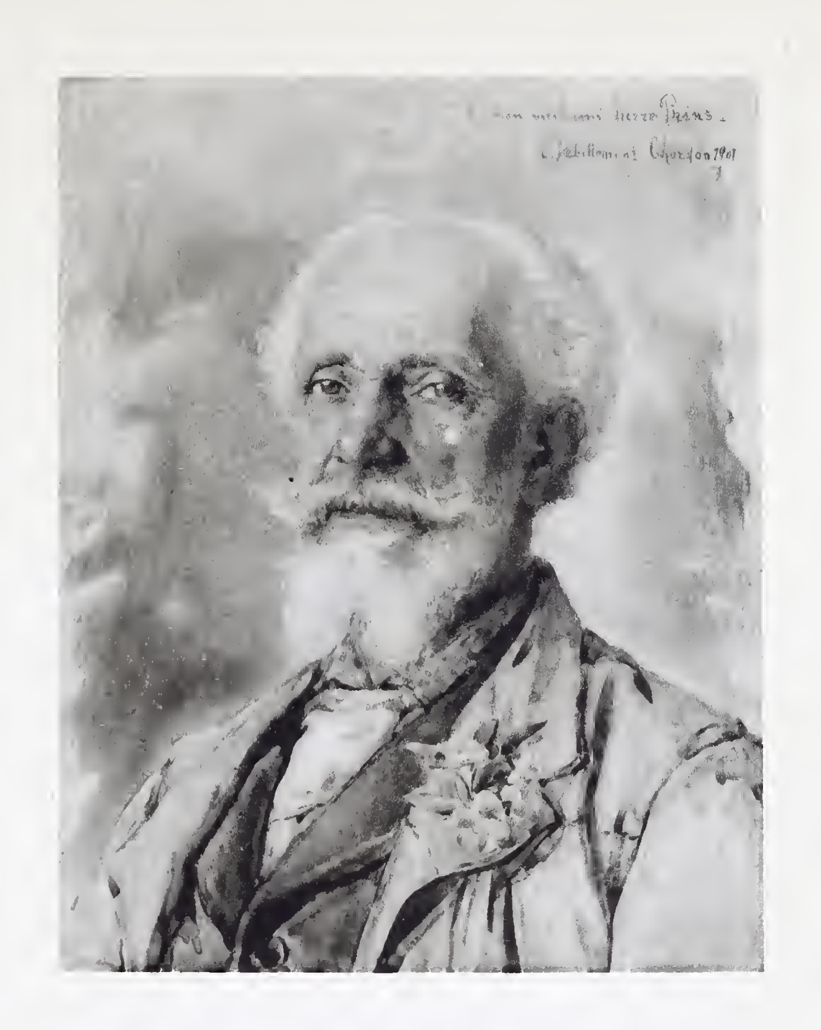
(Salon de 1901.)

[illegible] gagnent à être vus d'une [illegible] larges et pleins doivent être [illegible] ceux qui sont minces et [illegible] les personnes à nez [illegible] en avant ; au contraire, [illegible] un peu en [illegible]

[illegible] joue un très grand rôle dans le [illegible]

J'ai remarqué que les jeunes visages pouvaient, sans rien perdre, être placés dans l'ombre ou la demi-teinte. Mais quand votre modèle aura passé la première jeunesse, je [illegible] toujours de le placer en pleine lumière, [illegible] possible, afin d'éviter que les rides [illegible] les plans légèrement affaissés ne se [illegible]. Combien [illegible] que le temps [illegible] sa griffe impitoyable, [illegible] pour conserver le caractère et [illegible] en atténuant les atteintes de l'âge ! Je ne trouve rien de pitoyable comme un portrait outrageusement [illegible]. Mais [illegible], il est de toute nécessité d'avoir le pinceau bienveillant. Il y a d'ailleurs toujours un moment où l'expression d'un visage le rend intéressant. C'est à nous à saisir ce moment et à fixer cette expression.

Si vous placez les mains dans un portrait, veillez bien à éviter les angles et les raccourcis trop francs ; ce sont de petits tours de force inutiles à tenter. Il est bon que les deux



bras ne soient pas placés dans la même pose; faites en sorte qu'un des deux soit allongé; ayez soin surtout que la pose soit naturelle.

Souvent le modèle trouve de lui-même sa meilleure attitude, et, après bien des recherches fatigantes, c'est celle-là qu'il est bon de fixer.

J'arrive à un point bien délicat et dont il faut pourtant que je vous entretienne, puisque je me propose comme but d'aider de mon expérience un jeune artiste à ses débuts. Je veux parler de l'influence fâcheuse que peuvent avoir les appréciations ou les conseils prématurés donnés au jeune portraitiste par son modèle ou par son entourage direct.

Presque toujours le jeune miniaturiste à ses débuts n'a pas assez d'autorité ou de réputation pour inspirer confiance à ses clients. Il arrive alors que, dès les premières séances, les critiques commencent, troublant le travail, amenant des modifications inutiles et désorientant totalement l'artiste. Cela, il faut l'éviter à tout prix, pour deux raisons : la première, c'est que le portrait fait dans ces conditions sera certainement manqué; la seconde, c'est que le pauvre artiste sera fort malheureux, car il ne saura plus du tout ce qu'il fait. Mon principe est de ne laisser voir le portrait, dans les premières séances, ni au modèle, ni à la famille. C'est plus sage. Plus tard, quand vous serez content de votre ressemblance, vous pourrez le montrer; mais surtout ne vous laissez pas trop influencer par les critiques. Il en est de bonnes parfois dont vous pourrez faire votre profit, mais ne tenez compte que de celles qui rentrent dans votre façon de voir; autrement vous ne feriez plus œuvre

d'artiste, et ces retouches de complaisance feraient perdre à votre portrait toutes ses qualités.

Il est évident qu'il faut, en pareil cas, beaucoup de finesse et de tact pour ne pas heurter les donneurs de conseil. Mais n'est-ce pas garder leurs propres intérêts que d'éviter tout ce qui peut nuire à la bonne réussite de l'œuvre?

Depuis quelques années, je remarque avec peine une tendance fâcheuse à faire des miniatures d'une taille exagérée. Chaque année, nous voyons au Salon des études ou des portraits sur ivoire d'une dimension telle que le public, dérouté, se demande si c'est de la miniature. La faute, disons-le, en revient au règlement actuel qui nous refuse le droit de grouper plusieurs œuvres dans une même vitrine et qui limite à deux le nombre de nos envois. En effet, il faut beaucoup de courage pour se résigner à envoyer, dans une exposition, une petite miniature de 5 à 6 centimètres, toute seule dans sa vitrine; et, peu à peu, pour forcer l'attention du public, on augmente sans mesure la taille de ses envois. Je ne suis pas ennemie de voir les miniaturistes peindre de temps en temps une œuvre importante, longuement cherchée, étudiée avec soin; mais je m'insurge hautement devant cette école moderne qui, sous le nom de miniatures, présente au public de grandes ébauches sur ivoire, d'une exécution maladroite et d'un dessin presque toujours insuffisant. Pour bâcler ainsi de grands lavis, à quoi bon prendre de l'ivoire? Une feuille de papier suffit. Ce genre détestable nous fait le plus grand tort et donne raison à ceux qui nient la renaissance actuelle de la miniature, pourtant bien évidente, et restent attachés aux traditions d'autrefois.

Je conseille donc aux jeunes artistes de ne pas dépasser dans leurs œuvres une dimension raisonnable et de ne pas sortir du genre précieux qui doit être le nôtre. Point n'est besoin d'avoir une grande feuille d'ivoire pour faire un chef-d'œuvre. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder la grande école du XVIII[e] siècle. Quoi de plus exquis que les portraits de Hall, Dumont, Augustin, Isabey, etc.? Vous me direz peut-être que vous ne voulez pas pasticher les anciens. Bravo : c'est tout à fait mon avis; faites du moderne dans l'arrangement, le sentiment, l'éclairage; mais restez dans de moyennes dimensions, croyez-moi.

Sans doute, un art, quel qu'il soit, doit, pour vivre, évoluer avec son époque; rajeunissez-en la méthode et le procédé; ayez une exécution plus large ou plus hardie; faites des recherches nouvelles de lumière et de couleur; tout cela est fort bon et nécessaire au progrès; mais rien ne saurait empêcher que la miniature ne soit la miniature et ne demeure un art précieux. Quand Hall est arrivé, vers le milieu du XVIII[e] siècle, secouant les vieilles traditions de la miniature trop lourdement gouachée et introduisant sa manière si brillante et si spirituelle d'aquarelle rehaussée de gouache, il inventa quelque chose, il modernisa un genre déjà vieux de près d'un demi-siècle, mais il resta un miniaturiste. Libre à vous de chercher un genre personnel, mais, de grâce, ne croyez pas rajeunir un art en le faisant sortir de ses attributions et de son caractère.

Si j'ouvre de si longues parenthèses dans ce chapitre de l'art de peindre un portrait en miniature, c'est que l'heure est venue, pour l'élève qui a suivi pas à pas mon traité pra-

tique, de devenir un artiste et de produire mieux que l'étude pure et simple. Il est temps, pour lui, de faire œuvre d'art et de montrer dans l'exécution d'un portrait des qualités d'un ordre supérieur. Pour cela, il ne suffit pas de se mettre à son pupitre, en face de son modèle ; il faut observer, réfléchir, former son goût, meubler son esprit. C'est le travail de la pensée qui seul permettra de franchir le pas qui sépare l'ouvrier de l'artiste.

Surtout, voyez beaucoup de peinture. Sans négliger le Louvre qui reste l'enseignement suprême, visitez les nombreuses expositions des artistes contemporains. Ouvrez toutes grandes les fenêtres de votre atelier à l'air du dehors. Tenez-vous au courant des manifestations de l'art moderne et comme en contact avec lui. C'est le moyen de former votre goût, de lui donner finesse et sûreté, de développer vos qualités naturelles, de vous enhardir aux audaces nécessaires, bref de vous ouvrir largement les yeux et l'esprit.

Je ne saurais trop le répéter : les miniaturistes ont le droit d'aspirer à créer l'œuvre d'art parfaite sur leurs petites feuilles d'ivoire aussi bien que d'autres sur leurs grandes toiles.

> Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème,

a dit Boileau.

Ils doivent donc avoir les mêmes soucis, les mêmes préoccupations de formation intellectuelle et artistique.

Le jour où tous seront persuadés de cette vérité, nous ne verrons plus dans nos expositions ces tristes spécimens qui n'ont de miniatures que le nom et qui sont, au Salon, la honte de notre section.

CHAPITRE II

DES PORTRAITS D'ENFANTS

J'estime que le portrait d'enfant est celui qui offre la plus grande difficulté matérielle et que sa réussite peut être considérée comme un brevet d'adresse et de maîtrise. En effet, pour arriver à fixer la ressemblance d'un petit être dont les traits ne sont souvent qu'en projet et qui bouge à tout moment, il faut une expérience déjà très grande. Malgré tout, je ne conseillerai jamais au jeune artiste de s'aider d'une photographie ; ce serait enlever à l'œuvre toute valeur et tout sentiment artistiques. Moi, je trouve cette aide tellement humiliante que, lorsque des clients me font cette proposition, je deviens de fort méchante humeur. Il me semble qu'on me ravale au rang de retoucheuse de photographies, et je décline l'offre énergiquement. En somme, les plus belles miniatures ont été peintes avant la découverte de la photographie, et, depuis cette découverte, qu'est devenu notre art? Nous ne le relèverons que si nous travaillons d'après nature. Ce n'est qu'à cette condition que la miniature reprendra son rang.

Voici donc le petit modèle en place; le costume a été choisi de manière à avantager son type; le cou est bien dégagé, les cheveux coiffés sans trop de préparation. Évitez de lui appuyer le dos sur des coussins, car la pose, au bout

de quelques minutes, deviendrait trop molle. Pourtant, faites en sorte que l'enfant soit confortablement installé, ses petites jambes soutenues par des poufs, et ne lui choisissez jamais une pose compliquée qui donnerait du maniérisme au portrait et fatiguerait le modèle. L'attitude la plus simple est toujours la meilleure, croyez-moi.

Mais voici que commence la difficulté : il faut intéresser votre jeune modèle. Pour cela, je vous conseille de chercher dans votre mémoire les beaux contes qui ont charmé votre enfance. Il n'y a pas de mode pour ces choses-là, et les générations qui se succèdent goûtent toujours *le Petit Poucet*, *Cendrillon* ou *Peau d'Ane*. Puis, quand vous aurez fait le tour des contes classiques, il ne vous est pas défendu d'inventer une très véridique histoire où certaine petite fille très gourmande se livre à une consommation exagérée de confitures et en est fort malade. Il faut toujours que la morale y trouve son compte ; sans cela, les parents vous feraient de cruels reproches. Je sais bien que beaucoup de jeunes miniaturistes me déclarent qu'ils ne savent pas parler en travaillant. C'est fâcheux, mais il faut s'y entraîner, car c'est le meilleur moyen pour qu'un petit visage d'enfant arrive à s'éclairer, à s'animer et à livrer le charme de son expression. C'est très fatigant pour le peintre, d'accord, mais il y a des compensations, et je vous assure que bien souvent, lorsque je conte mes histoires à un petit modèle et que je vois de beaux grands yeux me regarder avec intelligence et gaieté, une mignonne bouche rose me sourire, de petites fossettes se creuser dans de bonnes joues rondes, ma peine est bien payée et mon pinceau y trouve

toujours son compte. Que de fois des enfants boudeurs et moroses aux premières séances déclarent-ils, aux dernières, qu'ils veulent retourner encore chez « la Madame qui raconte de si belles histoires ».

Enfin, puisque je vous livre dans ce chapitre tous mes moyens de séduction envers ce petit monde, en voici un dont le succès est assuré : j'achète de petits bibelots en chocolat ou de petits jouets, et, à chaque séance, je pose sur le bout de mon pupitre une surprise gentiment enveloppée de papier de soie. C'est la récompense si on a été sage, mais, si on bouge trop, je ne donne rien. J'aime mieux vous dire de suite que ma rigueur ne va que rarement à cette cruelle extrémité. J'ai eu, dans mon atelier, des enfants bien gâtés par des familles riches ; pourtant, je puis vous certifier que mes surprises étaient reçues avec une telle joie, une telle impatience que j'ai compris jusqu'à quel point l'enfant reste un être simple, bon et facile à contenter, même lorsque la vie l'a comblé de tous ses dons.

Ce qu'il faut chercher avant tout dans un portrait d'enfant, c'est la grâce dans la physionomie, c'est la naïveté dans le regard ; seuls les yeux sont dessinés franchement et presque toujours plus brillants et plus limpides que chez les grandes personnes. Portez donc toute votre attention sur les yeux ; surtout ne conduisez pas votre portrait trop vite ; laissez votre observation se mûrir ; c'est la synthèse d'une quantité d'expressions très fugitives que vous devez fixer sur votre ivoire et non un aspect rapidement saisi en une première séance.

Le teint des enfants est quelquefois si fin qu'il semble

que le peintre pourrait se contenter du simple ton de l'ivoire. Ce serait sans doute insuffisant, mais il est évident que les lumières y sont souvent formées de bien peu de ton de chair.

Une des difficultés des portraits d'enfants consiste à atteindre une ressemblance qui satisfasse toute la famille, car la ressemblance est différente pour chaque personne. Que de fois les parents de mes petits modèles ne s'accordent pas sur la physionomie du baby ! La grand'mère me dit : « Mon petit-fils est gai et rieur, c'est tout le portrait de mon mari », et le père, de son côté, me fait la confidence que son petit bonhomme est sérieux et réfléchi comme lui. Comment faire ? Il y a longtemps que le fabuliste l'a dit :

> ... Est bien fou du cerveau
> Qui prétend contenter tout le monde et son père !

Le mieux est de prendre un moyen terme et de donner au portrait un air aimable et éveillé, sans tomber dans le rire qui grandit la bouche et touche souvent à la grimace, ni dans la mélancolie qui est la plus mauvaise expression à donner à un portrait d'enfant.

Ne faites jamais poser un enfant plus de deux heures et donnez-lui des repos fréquents et très courts ; évitez qu'il ne s'énerve et n'arrive à prendre votre atelier pour un lieu de supplice. Prenez vous-même le soin de le distraire, car souvent les enfants sont plus sages avec les étrangers qu'avec une gouvernante ou même qu'avec leur maman. Mais, tout en étant très aimable, gardez devant votre petit modèle assez de prestige pour qu'une crainte salutaire l'empêche de faire trop le diable.

Le portrait d'enfant est assurément le plus difficile de tous les portraits. Beaucoup de gens, en voyant des vieillards très ridés, s'imaginent que l'artiste a besoin, pour les peindre, de se donner infiniment de mal. Quelle erreur! Le caractère accusé des traits, les plans, les rides, tout contribue, chez le vieillard, à servir l'artiste. Chez l'enfant, au contraire, il faut modeler avec rien, et si, par malheur, vous dessinez avec mollesse, dans la crainte de trop accuser, votre bébé devient en baudruche. Aussi est-ce, à mon avis, le portrait d'enfant qui donne la mesure la plus complète du talent de l'artiste, car il exige le summum des qualités nécessaires à un bon portraitiste.

CHAPITRE III

DES PORTRAITS DE FEMMES

Le portrait de femme offre évidemment moins de difficultés que le portrait d'enfant, car il met l'artiste en présence d'un visage dont le caractère n'est plus incertain et dont les lignes sont définitivement formées. Il n'est pas non plus besoin d'user de subterfuges et de ruses pour obtenir de son modèle une immobilité suffisante. Enfin le rôle de l'artiste cesse de se doubler de celui de conteur, et une conversation naturelle et sans apprêt suffit à intéresser le modèle et à lui faire oublier la longueur de la séance.

Avant de commencer un portrait de femme ou de jeune fille, examinez longuement votre modèle. Si vous avez la bonne chance d'avoir devant vous une jolie personne, votre tâche de portraitiste sera très allégée, car il vous sera facile de trouver une pose gracieuse ; mais si votre modèle est peu doué par la nature, ingéniez-vous à trouver ce que sa physionomie peut avoir d'agréable et d'intelligent. Quelquefois, la première séance vous laissera un peu découragés ; persistez néanmoins dans cette recherche, et vous serez surpris, à un moment donné, de constater que le portrait d'une femme qui vous a semblé laide au premier aspect devient intéressant dans la suite.

J'en reviens toujours à vous dire qu'il faut s'efforcer de

LE CHAPELET.

(Salon de 1908.)

DEUX VIEUX BOURGUIGNONS.

(Musée de Liverpool.)

CHAPITRE III

DES PORTRAITS DE FEMMES

Le portrait de femme offre évidemment moins de difficultés que le portrait d'enfant, car il met l'artiste en présence d'un visage dont le caractère n'est plus incertain et dont les lignes sont définitivement formées. Il n'est pas non plus besoin d'user de subterfuges et de ruses pour obtenir de son modèle une immobilité suffisante. Enfin le rôle de l'artiste cesse de se doubler de celui de conteur, et une conversation naturelle et sans apprêt suffit à intéresser le modèle et à lui faire oublier la longueur de la séance.

Avant de commencer un portrait de femme ou de jeune fille, examinez longuement votre modèle. Si vous avez la bonne chance d'avoir devant vous une jolie personne, votre tâche de portraitiste sera très allégée, car il vous sera facile de trouver une pose gracieuse ; mais si votre modèle est peu doué par la nature, ingéniez-vous à trouver ce que sa physionomie peut avoir d'agréable et d'intelligent. Quelquefois, la première séance vous laissera un peu découragés ; persistez néanmoins dans cette recherche, et vous serez surpris, à un moment donné, de constater que le portrait d'une femme qui vous semblait laide au premier aspect devient intéressant dans la suite.

J'en reviens toujours à vous dire qu'il faut s'efforcer de



dégager l'être moral et que le portrait ne devient une œuvre d'art qu'à cette seule condition.

Pour donner plus d'allure à un portrait de femme, il est bon parfois d'allonger légèrement le cou et de dégager les épaules ; peu de personnes ont d'assez belles proportions pour être copiées fidèlement. C'est surtout dans les portraits assis qu'il faut tricher, car le buste se tasse toujours. Ajoutez donc un peu de proportion en hauteur ; le style de votre portrait gagnera de l'élégance, et votre modèle ne s'en plaindra pas. Autant je blâmerais un artiste de ne pas observer les proportions exactes des traits d'un visage — car la ressemblance serait à jamais compromise — autant je conseille, dans la composition générale d'un portrait de femme, d'allonger la forme pour donner de l'élégance et de la noblesse à l'attitude.

La question de l'arrangement des toilettes est d'une importance capitale dans le portrait de femme ou de jeune fille. Il faut y porter un grand tact pour discerner ce qui datera en laid après quelques années de ce qui restera éternellement gracieux.

Ne soyez donc pas l'esclave des modes quand elles sont laides ; mais arrangez-les au besoin. Tous vos modèles n'auront pas un goût sûr, et l'œuvre de la couturière est souvent peu pictural. A vous d'ajouter une écharpe, un nœud de ruban, une fleur, ou de retrancher une fausse note dans la composition d'une toilette. Souvent, avec des épingles, un peu de tulle, du satin et quelques fleurs, vous réussirez vous-même des arrangements délicieux.

Pourtant, je dois dire que les robes, depuis quelques

années, sont devenues fort joliment composées, qu'elles indiquent et soulignent avec art la ligne de la femme ; et, quand je me reporte aux modes du milieu du siècle dernier, je trouve que les peintres sont aujourd'hui très bien servis par les couturières.

Consultez, sans les pasticher toutefois, les peintres du XVIIIe siècle. C'étaient de grands maîtres dans l'arrangement et la composition du portrait.

Avec quelle grâce ils savaient draper les plis d'un manteau de velours ou de satin et transformer une blonde marquise en Diane ou en Hébé. Diane de fantaisie, Hébé de rêve, prétexte à un croissant galamment posé sur une chevelure bouclée ou à une coupe délicatement tenue entre des doigts fuselés, qu'importe ! le résultat était adorable.

Voyez avec quel art Chaplain, l'un des peintres modernes qui ont le mieux compris la femme, a su, tout en rajeunissant leur manière et en restant original, leur emprunter la grâce ou la magnificence de ses admirables portraits.

CHAPITRE IV

DES PORTRAITS D'HOMMES

Autrefois, les portraits d'hommes étaient aussi nombreux que les portraits de femmes; aujourd'hui, il en est bien autrement. Il est entré dans l'esprit du public cette grosse erreur que la miniature est un genre uniquement aimable et gracieux qui exclut le caractère, la vigueur, enfin toutes les qualités graves que comporte plus particulièrement le portrait d'homme.

Deux causes, à mon avis, expliquent et justifient en quelque sorte cette erreur.

La première provient du costume que portent les hommes depuis tantôt trois quarts de siècle. Linge empesé, de raideur disgracieuse, habits de coupe uniforme, de couleur triste et monotone, comme tout cela est peu intéressant, ingrat à reproduire et rentre peu dans le caractère de l'art précieux qu'est la miniature! Quelle différence au XVIIIe siècle et même au commencement du XIXe? L'habit masculin était aussi intéressant que la robe de la femme, varié de tons, élégant de forme, souvent brodé et rehaussé de fines dentelles; sans parler de la coiffure qui était, elle aussi, fort amusante à peindre. Mais où sont les neiges d'antan? Adieu les beaux habits brodés, les culottes courtes, la perruque à marteaux et le jabot de dentelle!

Aujourd'hui, c'est l'habit noir, le chapeau haut de forme et le pantalon. Quoi d'étonnant à ce qu'un pareil costume n'inspire pas le désir de le voir reproduit sur l'ivoire ?

La seconde raison, plus humiliante pour notre art, qui explique l'abandon actuel du portrait d'homme en miniature, découle de la cause plus générale à laquelle il faut attribuer, ainsi que je l'ai dit précédemment, la décadence de la miniature elle-même au milieu du siècle dernier : je veux dire l'invention de la photographie. Par suite de l'engouement public pour le portrait photographique, les clients se firent plus rares ; les artistes bien doués cessèrent de poursuivre une carrière où ils ne trouvaient plus ni honneurs, ni argent. Les études devinrent de moins en moins sérieuses, et notre art tomba aux mains de peintres sans savoir qui se contentèrent de copier d'après photographie. L'œuvre était encore supportable quand le prétendu miniaturiste reproduisait un minois de baby ou les traits gracieux d'une jolie femme, mais elle cessait de l'être quand il s'attaquait au visage masculin qui exige du portraitiste des qualités viriles : exactitude de la construction, vigueur du dessin, observation du caractère. Le public, qui a, quoi qu'on en dise, le sens de ce qui est bon ou mauvais, conclut que la miniature n'était pas faite pour les portraits d'hommes, et, dans l'espèce, il n'avait pas tout à fait tort.

Sans doute, un portrait d'homme, surtout dans les conditions ingrates du costume actuel, est, en lui-même, moins plaisant et moins flatteur que celui d'une jolie femme, dont la toilette est déjà, parfois, une véritable œuvre d'art. Mais cela ne tient pas à la miniature, et il en est de même dans

tout autre genre de peinture. Il n'y a pas de raisons sérieuses pour qu'un miniaturiste de talent ne fasse pas un aussi bon portrait d'homme que ne le ferait un peintre à l'huile; matière première, couleurs, procédé, rien ne s'y oppose. J'affirme donc que, le jour où la miniature sera redevenue ce qu'elle était autrefois, nous verrons encore de beaux portraits d'hommes intéressants par leur caractère, leur gravité, leur sobriété. Sans doute, il y a actuellement un préjugé contraire; mais ne vous découragez pas pour cela, jeunes artistes. C'est à vous au contraire qu'il appartient de rendre confiance au public. Faites des études sérieuses, exposez de beaux portraits d'hommes, et bientôt ce préjugé s'évanouira devant des preuves d'une évidence indiscutable.

Pour me résumer sur cette grave question du portrait d'homme en miniature, je ne saurais trop conseiller au jeune artiste de beaucoup chercher le caractère et de ne rien sacrifier au joli comme on est parfois obligé de le faire quelque peu quand il s'agit d'une femme. Poussez votre ébauche aussi loin que cela vous sera possible, afin de faire preuve, dans l'œuvre achevée, de largeur dans l'exécution et de maîtrise dans la facture. Pour ma part, j'ai trouvé presque toujours les portraits d'hommes plus faciles à faire ressemblants; la coupe de la barbe, la moustache, les traits plus accusés, tout contribue à rendre la tâche plus aisée. Aussi doit-on chercher à atteindre des qualités viriles dans le procédé qui sauveront ce que le costume a de peu intéressant.

Les portraits de composition nous ouvrent ici une série

inépuisable d'intérêt. Inspirez-vous donc de la profession ou de la condition sociale de votre modèle. Asseyez l'homme de lettres à son bureau, le peintre devant son chevalet, le compositeur à son piano. Peignez le savant dans sa bibliothèque ou dans son laboratoire. Indiquez, dans vos fonds, la silhouette d'un château, le panorama d'un paysage favori.

Pour cela, je vous renverrai encore aux peintres du XVIIIe siècle qui ont excellé dans ce genre. On peut peindre autrement, mais il n'y a rien à inventer après eux.

Ces portraits sont de véritables petits tableaux qui demandent des préparations très complètes. Je conseille donc au jeune artiste de faire un ou plusieurs dessins et même une aquarelle sur papier, afin de se rendre compte en même temps et de la forme et des taches de couleur. Inutile de finir ces préparations à l'excès ; que les constructions et l'effet soient bien indiqués, le fini de l'exécution se trouvera sur l'ivoire.

Cette recommandation que je fais pour les portraits d'hommes, je la généralise pour tous les autres portraits de composition, car je ne saurais trop insister sur le bénéfice qu'on tire de ces recherches préalables. On assure la réussite de son œuvre ; on évite les repentirs tardifs ; on s'achemine enfin vers la création de l'œuvre d'art, rêve de tout artiste.

Car il faut bien s'entendre sur les mots « œuvre d'art » et ne pas s'en servir pour qualifier toute peinture à tort et à travers. Combien de portraits qui, tout en étant ressemblants, bien dessinés et bien peints, ne sont nullement des

œuvres d'art! Les traits sont exacts, la composition heureuse, l'exécution parfaite, et pourtant le spectateur reste insensible et indifférent. C'est que l'œuvre d'art ne consiste pas seulement dans la pureté de la ligne, l'élégance de la composition, le charme ou la puissance de l'effet, l'harmonie de la couleur; il y faut encore le je ne sais quoi, la petite flamme, la vie. Voilà l'idéal à poursuivre et le but à atteindre, pour vous, jeunes miniaturistes, comme pour tous les autres peintres. Ne vous découragez donc pas devant les difficultés, mais placez très haut vos ambitions.

J'ai la conviction que notre art subit en ce moment une crise dont il sortira triomphant. Non pas que je me fasse l'illusion de croire que la miniature deviendra aussi populaire qu'elle l'était à l'époque où la photographie était inconnue ; il n'y faut pas penser. Cependant, les gens de goût commencent à sentir le besoin de laisser après eux autre chose que de grands portraits encombrants ou des photographies banales. Encourageons ce désir par des expositions chaque année meilleures, et nous verrons notre École française de miniature briller bientôt d'un nouvel éclat. Déjà la marche ascendante est sensible, et j'ai plus de confiance dans un lent retour vers le goût de la miniature que dans un engouement qui serait un feu de paille.

CHAPITRE V

DES PORTRAITS DE VIEILLARDS

A mon avis, les portraits de personnes âgées sont les plus intéressants et les plus faciles à faire. Presque toujours ils sont un succès assuré pour l'artiste, car la ressemblance est aisée à trouver, les plans de la figure étant plus accentués et souvent la physionomie plus reposée, moins multiple dans ses expressions. Toutes ces raisons contribuent à les rendre plus faciles. Il est bien entendu que, pour peindre un très beau portrait de vieillard, vraiment vivant par l'expression du caractère et de la vie intérieure, on se heurte aux hautes difficultés artistiques qui sont les mêmes pour tous. Mais, disons-le : ces difficultés ne sont pas du domaine de l'art de bien peindre, mais plutôt du domaine de l'observation morale.

Sur le visage des vieillards, les passions éteintes, les épreuves traversées ont marqué leurs empreintes. C'est un livre ouvert où l'artiste doit lire. Que de choses dans les plis d'une bouche, dans la cernure des yeux, dans les rides du front ! Quelle mélancolique douceur se dégage parfois d'une figure flétrie, de l'éclat terni du regard !

Je pourrais vous citer nombre de grands artistes qui ont atteint le summum de leur art en peignant le portrait de

leur vieille mère; c'est qu'alors ils faisaient passer, au bout de leur pinceau, leur émotion et leur tendresse; c'est que l'œuvre d'art complète se formait en eux par l'union parfaite de la technique et du sentiment.

Dans le voyage que j'ai fait en Hollande, j'ai vu de bien beaux portraits; mais un Rembrandt, au Musée d'Amsterdam, m'a frappée entre tous. Il représente une vieille femme assise, vêtue de noir, avec collerette blanche et petit bonnet plat; une de ses mains tient un mouchoir; l'autre repose sur ses genoux. La pose est naturelle; rien de cherché dans la tenue de la tête et le mouvement du corps, et pourtant il se dégage des yeux une vie si intense que le regard semble vous suivre au travers de la salle. C'est la vie elle-même, et, devant un portrait comme celui-là, on comprend la justesse de ce que dit Fromentin dans son beau livre des *Maîtres d'autrefois*: « Qu'un grand artiste se résume toujours tout entier dans ses portraits ».

Soyez donc heureux, jeunes artistes, quand vous aurez à faire le portrait d'un vieillard; votre succès se trouve déjà à moitié assuré; mais surtout n'en hâtez pas l'exécution. Plus que tous autres, les portraits de personnes âgées doivent se peindre lentement; il faut connaître plus intimement son modèle pour en dégager l'esprit et le caractère. Placez-le donc simplement, de peur que la fatigue ne nuise au naturel de la pose; tâchez de le faire parler en amenant la conversation sur des sujets propres à l'intéresser; vous animerez ainsi sa physionomie, et vous serez à peu près certain de faire un portrait expressif.

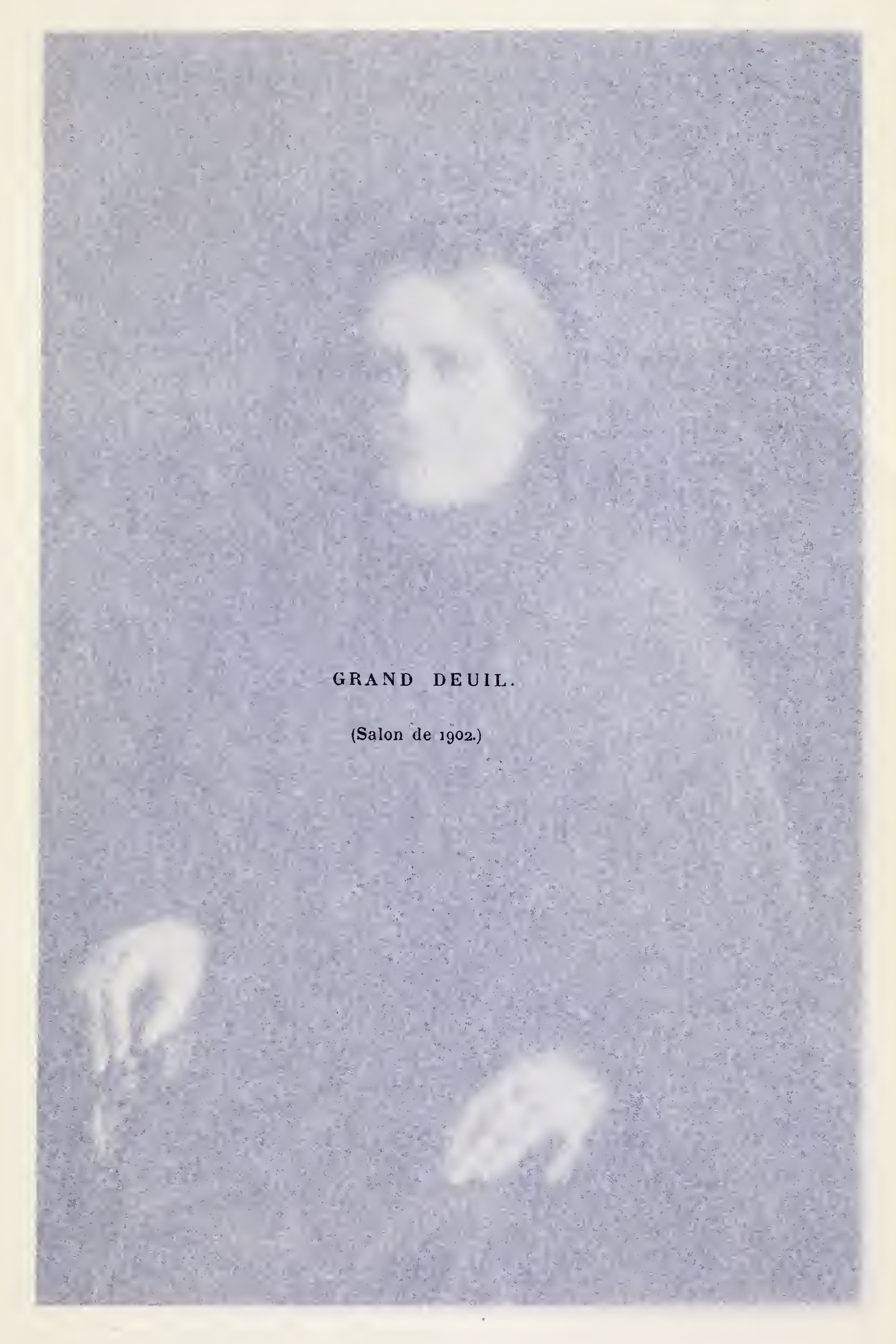
Pour ma part, j'ai fait bien des portraits de vieilles dames;

toutes m'ont charmée, et je regrette de n'en pas faire plus souvent. Malheureusement, le préjugé dont je parlais plus haut, et qui fait de la miniature un art spécialement créé pour peindre les bébés et les jeunes femmes, éloigne trop souvent les personnes âgées de nos pinceaux. Quelle erreur de leur part et quel regret pour nous ! Espérons que ce préjugé fâcheux disparaîtra devant de belles et bonnes miniatures et que notre art fera la conquête des grands-papas et des grand'mamans comme il a fait celle de la jeunesse et de la beauté.

*
* *

Que de choses à dire encore sur l'art de faire un portrait !.. Ce chapitre pourrait avoir l'étendue d'un volume et ne pas être complet, car, je le répète, dans un beau portrait, l'artiste met tout ce qu'il a en lui de talent et de sentiment. Le miniaturiste, il est vrai, n'a pas à sa disposition les mêmes ressources que le peintre à l'huile ; mais, en revanche, la belle matière sur laquelle il travaille permet de donner, dans l'exécution des chairs, des blancs et de toutes les couleurs transparentes, des finesses et des délicatesses incomparables. Aussi je ne saurais trop répéter qu'un bon portrait en miniature peut avoir autant de mérite et de valeur qu'un portrait peint à l'huile. En art, le procédé reste secondaire ; le résultat est seul à considérer.

C'est donc avec confiance et courage qu'il faut cultiver l'art de la miniature : confiance en un avenir qui sera digne du passé, courage pour atteindre un but qui est très élevé



GRAND DEUIL.

(Salon de 1902.)

Pl. XVI.

GRAND DEUIL.

(Salon de 1902.)


C. Debillemont-Chardon 1902

et qui demande de longs et patients efforts. Mais quel plaisir trouveriez-vous à travailler si vous aviez la certitude que tout le monde peut, en quelques mois, arriver au résultat cherché? Aucun, j'imagine. Sur ce point, soyez bien rassurés ; notre art est très fermé à tous ceux qui ne surmontent pas les difficultés du métier par un travail acharné, à ceux également qui dessinent d'une façon médiocre et se condamnent par ce fait à ne pas franchir la limite qui sépare l'ouvrier de l'artiste. Ajoutons enfin qu'il est également fermé aux tempéraments qui manquent des dons naturels de goût et d'adresse.

Je termine ici ce traité. Je l'ai écrit dans la pensée de rendre service à ceux qui désirent devenir des miniaturistes, mais ignorent les principes de cet art difficile et peuvent contracter, en travaillant seuls, de funestes habitudes toujours si longues à déraciner.

Je l'ai écrit aussi avec le ferme espoir qu'il encouragera ceux ou celles qui luttent en ce moment avec moi pour la renaissance de la miniature. Je fais des vœux pour que le goût du public, conquis définitivement, retourne à nous ; que l'École de la miniature française reprenne l'éclat dont elle a brillé jadis et que nous puissions, nous aussi, léguer à nos descendants, dans de purs et précieux médaillons, notre souvenir et notre image.

APPENDICE

De la mise sous verre et de la conservation des miniatures.

Maintenant que la miniature est terminée et que le jeune artiste a posé son pinceau, il n'est pas, je crois, sans intérêt de lui donner quelques conseils pratiques relatifs aux soins et aux précautions à prendre pour la conservation de l'œuvre délicate qu'il vient d'achever.

Un mot d'abord de la mise sous verre. Chacun sait que les miniatures doivent être nécessairement mises à l'abri sous un verre qui les protège et qui a, en outre, disons-le en passant, le réel et précieux avantage de donner au coloris plus de moelleux et de fondu. Beaucoup de miniaturistes du temps passé se contentaient de poser simplement la glace sur l'ivoire auquel celle-ci ne se trouvait ainsi appliquée et fixée que par la seule pression du cadre. Ce procédé sommaire de fermeture avait de graves inconvénients, car l'air, la poussière et l'humidité pénétraient facilement entre le verre et l'ivoire et faisaient bientôt de sérieux ravages.

D'autres, plus soigneux, montaient leurs miniatures en collant à l'envers de l'ivoire de la peau de gant très fine dont les bords, débordant sur la glace, fixaient très hermétiquement cette dernière à l'ivoire. Cette méthode est excel-

lente, la plus parfaite peut-être, mais elle est d'une pratique toujours difficile et qui devient presque impossible pour des miniatures un peu grandes.

Pour moi, voici comment je procède. Je me procure dans une pharmacie un petit rouleau de taffetas français ou baudruche gommée; j'en coupe une petite bande large d'un centimètre environ et de longueur suffisante pour faire le tour de la miniature; puis, tout en l'humectant peu à peu en la passant sur le bord des lèvres (ce qui est sans danger, puisqu'elle est antiseptique), j'en borde rapidement le verre et l'ivoire. Il faut prendre soin que la partie appliquée sur le verre soit moins large que celle appliquée sur le carton, et faire, pendant tout le cours de l'opération, une pression légère sur le verre et l'ivoire de façon que la baudruche soit collée bien régulièrement. Si ce petit travail, d'ailleurs très facile, est habilement exécuté, votre miniature n'aura plus rien à craindre de la poussière et de l'humidité.

Parlons maintenant des précautions à pendre pour la conservation proprement dite des miniatures.

L'ivoire étant une matière très sensible à la chaleur, il est essentiel de ne pas laisser les miniatures dans un endroit trop chaud. Ne les placez donc ni sur une cheminée dans laquelle on fait du feu, ni près d'une bouche ou d'un foyer de chaleur quelconque, car l'ivoire deviendrait sec et pourrait se briser comme du cristal.

L'humidité leur est également très contraire, car alors elles se tachent de moisissure. Souvent, dans de vieux logis de province qui ne sont pas toujours habités, on accroche les miniatures au mur, et, si le mur est humide, on voit

pousser peu à peu sur l'ivoire de petites végétations grisâtres. Cet accident est plus réparable que le précédent ; il suffit de sortir la miniature de son cadre, d'enlever le verre qui la recouvre et de passer avec légèreté un petit mouchoir de soie sur les parties moisies. Si cette moisissure n'est pas trop ancienne, ce simple moyen doit suffire ; autrement, il faut procéder avec un grattoir et le travail devient beaucoup plus délicat.

Si vous n'avez pas eu le soin, en peignant vos blancs, d'employer une gouache anglaise de bonne qualité, il peut arriver que les lumières deviennent noires ; il n'y a pas d'autre remède dans ce cas que de les enlever et de les peindre à nouveau.

Prenez soin de ne pas tenir vos miniatures exposées aux rayons du soleil, ni même sous une lumière trop vive, car leur coloris pâlirait dans les parties délicates. Les miniatures bien conservées du XVIIIe et du XIXe siècle sont celles qui ont été soignées et enfermées dans des écrins ou des tiroirs durant les absences de leurs propriétaires.

Nos délicates peintures doivent être traitées un peu comme des objets de vitrine et non assimilées aux peintures à l'huile. Je ne saurais donc trop conseiller aux miniaturistes, non seulement de prendre eux-mêmes de leurs œuvres les soins que je viens d'indiquer, mais encore de faire à ce sujet à leurs clients toutes les recommandations nécessaires.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

ESSAI HISTORIQUE

DEUXIÈME PARTIE

TRAITÉ PRATIQUE

TROISIÈME PARTIE

DE L'ART DE FAIRE UN PORTRAIT

APPENDICE

CORBEIL. — IMPRIMERIE CRÉTÉ.


Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon

